

**Die Veränderung des Zeitbewußtseins
im modernen Theater**

Willy Hochkeppel

DIE VERÄNDERUNG DES ZEITBEWUSSTSEINS
IM MODERNEN THEATER

Inaugural - Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Ludwig-Maximilian-Universität
zu München



vorgelegt
von

Willy Hochkeppel, München-Pasing

1957

Referent: Prof. Dr. E. Hederer

Tag der mündl. Prüfung: 20. Juni 1958

Herrn Professor Dr. Edgar Hederer

gewidmet



Digitized by the Internet Archive
in 2026

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
WORT	I - III
LEITUNG	1
aterwissenschaftliche Betrachtungsweise - Zeit und ußtsein - Formzerfall des Dramas und verändertes tbewußtsein - Zeitgenössisches und modernes Thea- - Drama, Dramatisch und Theater.	
TEIL: GRUNDSÄTZLICHE BESTIMMUNG	11
1. Kapitel: Zeit und Zeitbewußtsein im Dramati- schen und im Drama.	12
a) Die Modifikation der meßbaren Zeit	12
Die Zeiterstreckung - die "objektive" Zeit - der Begriff der Gegenwart - Form- gesetzlichkeit des Dramas und wesensge- setzlichkeit des Dramatischen.	
b) Die Modifikation der psychologischen Zeit	21
Subjektive Zeit und Erlebnis - der Begriff der Dauer - der Begriff des Spiel-Seins - der Begriff der Dauer bei Henri Bergson - Dauer als Resultante aus der Form.	
c) Die Modifikation der Raum-Zeit	26
Raum-Zeit im Sinne der Relativitätstheorie bei F. Junghans - die Unangemessenheit die- ses Begriffes für das Drama.	
d) Zusammenfassung und Schlußfolgerungen	28
Die Begriffe Dramatisch und Spiel - die er- lebte Zeit als Wirkung - die Relativierung der dramatischen Gegenwart und ihre Bedeu- tung - Überwindung der Zeit und Begriff Ge- genwart.	
2. Kapitel: Veränderte Funktion und verändertes Be- wußtsein der Zeit.	33
a) Die Veränderungen an der physikalischen Zeit	35
Die Zeit in der Relativitätstheorie - Raum- Zeit-Union - der Determinismus in dieser	

Theorie - der Indeterminismus in der Quantentheorie - die Synthese: die Relativitätstheorie als "statistischer Durchschnitt" - die Mehrdimensionalität der Zeit - die wirkliche Zeit als Zeitlosigkeit - die neue Definition der Gegenwart - die Endlichkeit der Zeit - Folgerungen.

- b) Die Veränderungen an der psychologischen Zeit 42
- Länge des Bewußtseins - die Zeit des Unbewußten - die Erinnerung - das Unbewußte als latente Präsenz - Analogien zwischen dem physikalischen und dem psychologischen Zeitmodell - Bewußtsein, Gegenwart und Form.
- c) Erscheinungsweisen der veränderten Struktur der Zeit im Bewußtsein. 46
1. Die Kategorien der Modalität 47
- Wirklichkeit und Möglichkeit - Dasein und Nichtsein - Zukunft und Gegenwart - Verfremdung der Wirklichkeit - der Zuwachs an Wirklichkeit und die Dualismen.
2. Die Überwindung der Dualismen 47
- Ich und Welt - Egozentrismus und Zeitbindung des Ich an den Ursprung.
- d) Das Problem der Erlebbarkeit der veränderten Zeitstruktur im Zusammenhang seiner Erscheinungsweisen. 49
- Wandlungen des Zeiterlebens - bei verschiedenen Völkern - im Verlauf der Entwicklung des Individuums - noch einmal das Dualismusproblem - der Begriff der Struktur - die Pseudoproblematik in der Dualisierung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft als Sein und Nichtsein - bewußtes Erleben.

Exkurs

56

Das Zeiterleben in gewissen krankhaften Zuständen - Schilderungen entsprechender Erlebnisse - parapsychische Phänomene - die negative Beispielhaftigkeit für die Zeitfreiheit.

3. Kapitel: Das veränderte Zeitbewußtsein als Strukturmoment des modernen Theaters. 60

a) Grundsätzliches 60

Theater als Raum-Zeit-Gestalt - Dauer als Formkategorie - Gegenwart als das Übergreifende der drei Zeitdimensionen - die gerichtete Handlung - das Moment der Spannung - Anachronismus - Reversibilität der Akte - die negativen Kategorien der neuen Form.

b) Allgemeiner und geschichtlicher Überblick. (quantitativer Aufweis). 66

Rückgriffe auf ältere Formen - Strindberg - Theater des Expressionismus - G.B.Shaw - F.Bruckner - G.Kaiser - A.Salacrou - J.B.Priestley - E.Rice - J.Giraudoux - J.Anouilh - E. O'Neill - R.Ardrey - P.Osborn - Th.Wilder - T.Williams - W.Saroyan - Ch.Fry - T.S.Eliot - J.P.Sartre - B.Brecht - F.G.Lorca - jüngste französische Dramaturgie - S.Beckett - Schema der Formwerdung des veränderten Zeitbewußtseins in 3 Phasen.

TEIL: INTERPRETATION (qualitativer Aufweis) 91

1. Zeit als Thema 92

J.B.Priestley: "Hier war ich schon einmal"

2. Zeit als Ausdruck 96

J.B.Priestley: "Gefährliche Kurve" 96

J.B.Priestley: "Familie Conway" 101

3. Zeit als Form 115

Th.Wilder: "Das lange Weihnachtsmahl" 115

Th.Wilder: "Unsere kleine Stadt" 127

A.Miller: "Der Tod des Handlungsreisenden" 133

P.Claudiel: "Der seidene Schuh" 141

Th.Wilder: "Wir sind noch einmal davongekommen" 151

PROBLEME DER SCENISCHEN REALISIERUNG

Das veränderte Bewußtsein von Zeit und die inszenierung.

Theater als sinnlich-leibliches Geschehen -
der Regisseur als "produktiver" Künstler -
Regie-Stil und Zeitbewußtsein - historische
Interpretation - nicht-historische Interpre-
tation - falsche "Aktualisierung" - die ab-
strakte Spiel-"Fläche" - übergeschichtliche
Interpretation - das Beispiel R.G.Sellner -
Vielfalt der Stile - alte und neue Dramatur-
gie - Regisseur und Dichter - verändertes
Zeitbewußtsein als Prinzip der scenischen
Konzeption.

Exkurs

Der moderne Theater- und Bühnenbau - das
Beispiel für Aperspektivismus in der Male-
rei - die Guckkastenbühne und ihre Voraus-
setzungen - die mittelalterliche Simultan-
bühne und ihre Voraussetzungen - die Raum-
bühne und die Vielfalt der "Blickeachsen".

SCHLUSSBETRACHTUNGEN UND STELLUNGNAHME

LITERATURVERZEICHNIS

ANMERKUNGEN

VORWORT

Die theaterwissenschaftliche Forschung hat dem Problem der Zeit im modernen Drama bis heute noch kein besonderes Augenmerk geschenkt. Poetologische Untersuchungen bemühen sich immer wieder, an Hand von gattungspoetischen Deduktionen zu einer dogmatischen, generellen Definition der dramatischen Zeit zu gelangen. Abgesehen davon, daß diese Forschungen nicht rein theaterwissenschaftlicher Art sind, legen sie einen Zeitbegriff zugrunde, der, wie in anderen Bereichen, so auch in der modernen Dramatik nicht mehr verbindlich ist. Die auffälligen Abweichungen der modernen Dramatik von der herkömmlichen sind auf diese Art nicht zu erklären. Dazu bedarf es einer Spezialuntersuchung, deren Methodik ihre Berechtigung vom Gegenstand erhält, und nicht umgekehrt. Denn das eigentliche Problem kann überhaupt erst in den Blick kommen, wenn man sich der deduktiven Methode begibt, die gattungspoetischen Kategorien nicht von vorneherein als systematische begreift und, wie wir es in der heutigen Literaturwissenschaft teilweise vorbildlich und erfolgreich finden, induktiv und morphologisch vorgeht, das heißt also, wenn man am konkreten Werk selbst interpretierend ansetzt. Forschungen dieser Art finden sich bisher nur in Ansätzen und verstreut in größeren Zusammenhängen und mit anderen Zielsetzungen und Fragestellungen. Auf diese wenigen und unsere Thematik notwendig nur andeutenden Untersuchungen konnten wir zurückgreifen; ebenso noch auf einige Arbeiten, welche die Möglichkeit unserer Fragestellung vorbereitend zu begründen bemüht sind.

Die Notwendigkeit und Bedeutsamkeit einer speziellen, theaterwissenschaftlichen Analyse der Zeit in der modernen Dramatik

wird immer evident. Die allgemeine theaterwissenschaftliche Forschung geht nämlich in ihrer Beurteilung der modernen Dramatik gerade da in die Irre, wo formale und dramaturgisch-technische Verschiebungen auf den Zeitfaktor zurückzuführen sind. Denn die überlieferten Maßstäbe müssen hier notwendig versagen. Eine Untersuchung der neuartigen Bewertung der Zeit in der modernen Dramatik liefert aber neue Kriterien, die es gestatten, in der vermeintlichen Willkür und Gesetzlosigkeit Ordnung und Sinn zu entdecken. Damit fällt auf die Beurteilung der modernen Dramatik insgesamt neues Licht.

Auf Grund unserer Methodik und der Neuartigkeit unserer Problemstellung sahen wir uns hauptsächlich auf die Quellen selbst, das heißt auf Texte und Aufführungen, verwiesen. Die vorliegenden Untersuchungen sind deshalb grundlegender Art. Daß die benutzten Quellen fast ausschließlich aus der fremdsprachigen Literatur stammen, darf nicht als Willkür gewertet werden, sondern ergibt sich zwangsläufig aus der heutigen Situation des Theaters. Die moderne deutsche und deutschsprachige Dramatik stellt nämlich bedauerlicherweise ein Vakuum dar. Diese Tatsache zu belegen ist hier nicht der Ort. Bei der Interpretation wurde in jedem Falle das Original zugrundegelegt, manchmal in zwei Versionen, um eventuelle Abweichungen zu berücksichtigen.

Aus dem eingangs Gesagten ergibt sich die ausgiebige Benutzung der Hilfsliteratur. Zur Darstellung der Neuwertung der Zeit als solcher war dies unbedingt erforderlich, zur Vertiefung, Ergänzung und Vergleichung höchst wünschenswert. Immer aber wurde die Sichtung der Hilfsliteratur nur nach für uns relevanten Gesichtspunkten durchgeführt, die Auswahl auf das Nötigste beschränkt.

Die gegebenen Wertungen und Beurteilungen beziehen sich primär nicht auf den rein dichterischen Rang der untersuchten Werke. Es ist wohl möglich, daß ein formal bedeutsames Werk auch von hoher dichterischer Qualität sein kann, aber dies ist nicht notwendig. Es fehlt uns außerdem die Distanz, um ein modernes Bühnenwerk in seinem Kunstwert zu bewerten, als Dichtung; formale oder dramaturgisch-technische Werte können aber sehr wohl heute schon eingesehen und in ihrer Bedeutung für die Zukunft bestimmt werden. Dennoch haben wir uns bemüht, möglichst solche Texte heranzuziehen, bei denen dichterischer Rang und dramaturgischer Wert ineinsfallen.

Es wird also unsere Aufgabe sein, die durchgreifenden Veränderungen der Zeit und des Zeitbewußtseins in der modernen Dramatik zunächst aufzuweisen, sodann sie als eine Erweiterung der künstlerischen und dramaturgischen Freiheiten und Möglichkeiten darzustellen und sie schließlich nur als eine spezifische Gestalt einer allgemeinen Veränderung des Zeitbewußtseins kenntlich zu machen und damit den Sinngehalt der modernen dramatischen Strömungen festzustellen. Auf diese Weise glauben wir eine empfindliche Lücke im Verständnis der modernen Theaterkunst schließen zu können.

EINLEITUNG

Die Frage nach der Zeit im Drama ist seit Aristoteles eines der großen Themen jeder Poetik. Ihre Beantwortung ist eine andere, je nachdem man die Formgegebenheit des Dramas oder die Wesensgegebenheit des Dramatischen zum Ausgangspunkt seines Fragens macht. In diesem Falle wird man einen mehr vom Erlebnis, in jenem einen mehr vom Verstande modifizierten Zeitbegriff als für alle Dramatik verbindlich finden. Die Frage ist also in hohem Maße schon dadurch entschieden, ob man eine literaturwissenschaftliche oder eine philosophisch-phänomenologische Betrachtungsweise bevorzugt. Beide Frageweisen brauchen sich nun keineswegs gegenseitig auszuschließen. Sie lassen sich, wie die folgende Untersuchung zeigen wird, in einer spezifisch *t h e a t e r -* *i s s e n s c h a f t l i c h e n* Betrachtungsweise zusammenfassen. Als Ziel betrachtete man bisher in jedem Falle die Aufdeckung eines unveränderlichen Grundmusters der zeitlichen Konstitution in der Dramatik. Stillschweigende Voraussetzung ~~habet~~ war die Einigkeit über die Bestimmung von Zeit.

Während man sich noch danach fragte, wie Zeit sich im Drama konstituierte, oder während man glaubte, eine endgültige Antwort gefunden zu haben, mußte man feststellen, daß das Drama, ja das Dramatische, für viele moderne "Dramatiker" seine formale Verbindlichkeit eingestüßt hatte. Denn das, was etwa in den letzten dreißig Jahren größtenteils als Drama bezeichnet wurde, paßte weder in die engere noch in die weitere Definition dieser Gattung. Dies vor allem in Hinblick auf den zeitlichen Aspekt. Die Entwicklung war offenbar über die bisherige Problematik hinweggegangen und stand vor ganz anderen Fragen; beispielsweise der, ob denn der Begriff Zeit, wie er sich bislang im Drama und im Dramatischen konstituierte, noch identisch sei mit demjenigen, der vielen modernen Bühnenwerken zugrundelag und sich dort so eigenwillig manifestierte. Der Zeitbegriff

wie er im Drama gehandhabt wurde, war von Innen heraus in Frage gestellt. Das Bewußtsein von Zeit hatte sich grundlegend gewandelt. Ob dabei die neuen Ergebnisse der Wissenschaften oder die entsprechenden Neuerungen in der Kunst und der übrigen Dichtung das verursachende Moment, oder ob diese Veränderungen selbst Folge oder Ausdruck einer allgemeinen Bewußtseinswandlung waren, blieb philosophischer Forschung vorbehalten. Jedenfalls wurde durch das veränderte Bewußtsein von Zeit das bisherige Weltbild grundlegend umgestaltet: "die Art und der Umfang jeder bewußtseinsmäßigen Realisationsform bestimmen unser jeweiliges Verhältnis zu Raum und Zeit. Ändert sich ihre Wertung in unserem Bewußtsein, so ändert sich damit auch die Art unseres Bewußtseins selbst und infolgedessen das Bild, die Vorstellung, die Schau oder Sicht von der Welt, die wir, sei es haben, sei es uns machen." (1) Das so veränderte Bewußtsein, das sich in dem neuen "Weltbild" als dessen Form manifestierte - dieses und das "Weltbild" selbst bestimmen Thema und Form dramatischer Darstellung.

Lag so die neue Form schon im neuen Thema, so mußte mit dem Aufgreifen der neuen Thematik die überkommene Form schon von Innen heraus problematisch werden. Solange indes das veränderte Bewußtsein von Zeit thematisch im Drama blieb, reichte die überlieferte Form aus; da aber die der neuen Thematik immanente Form zum Ausdruck drängte, so mußte die herkömmliche Form zerstört oder fallengelassen werden. Das für das Drama als gültig erkannte zeitliche Modell wurde dabei nicht völlig destruiert, vielmehr wurde es, in eigenartiger Weise, erweitert und modifiziert, auf eine andere Ebene gehoben, seine einzelnen Bestimmungen wurden neu bewertet. Es gibt beispielsweise weiterhin den Aspekt einer

1 Jean Gebser: Die neue Weltschau, Internationale Aussprache St. Gallen; Stuttgart 1952; S. 256/257.

meßbaren Zeit, aber sie ist nicht mehr absolut, sondern relativ, wird nicht mehr unbedingt dualistisch einer Erlebniszeit entgegengesetzt, sondern beide werden als Komponenten unter anderen aufgefaßt. Es gibt weiterhin den Begriff Geschichte, aber in einem erweiterten Sinne, es gibt weiterhin den Begriff der Dauer, aber in einer anderen Bewertung, es gibt weiterhin die Phase der Gegenwart, aber in einem umfassenden Bewußtsein. Etwas an der Zeit kehrt sich in ihrem veränderten Bewußtsein offenbar immer stärker hervor, nämlich das, was ihrem Wesen gerade zuwiderzulaufen scheint: eine All-Gegenwärtigkeit, ein Sein quer zu allem werden, eine ewige Dauer oder eine - räumlich ausgedrückt - Aperspektivität. Diese so verstandene Zeit drängt zur Form des empirischen, gebräuchlichen Bewußtseins. Die Zeit soll wahrgenommen werden, denn "wo immer die Zeit als Nacheinander gedacht wird, wird ihr innerstes Wesen deformiert und veräußerlicht, weil es dem nachgebildet wird, das ihr unwesentlich ist: dem Nacheinander des Raumes!" (1) Die Zeit wird nicht mehr begriffen als die Zeitlichkeit, die sie ja selbst bedingt, in ihr kommt sie nur zur Erscheinung. (2) Das vorstellende Denkideal führt "zu ihrer Entstellung, weil Verräumlichung und damit zur Verkehrung in ihr Gegenteil." (3) Und die wahre, "wirklich begriffene Zeit ist die aufgehobene: die Zeitlosigkeit." (4)

Die Frage nach der Zeit im modernen "Drama" geht also über in die Frage zunächst nach der Art der Veränderung der Zeit im Bewußtsein. Vorherzugehen hat aber die Darstellung der zeitlichen Struktur im Drama und im Dramatischen. Denn dieses ist in jedem Falle Ausgangspunkt, Substrat der Veränderungen. Mit der Verlegung des Geschehens in eine veränderte Zeitstruktur ist auch auf ein verändertes Wahrnehmen verwiesen, in welchem in eigentümlicher Weise der bisherige Bereich der Wirklichkeit angereichert oder erweitert wird um die Kategorie der Modalität oder Potentialität, des

1 Wilhelm Perpeet: Was ist Zeit?; in Studium Generale, Berlin-Göttingen; 8.Jhg., Heft 9; S. 534

2 Vergl. W.Perpeet: a.a.O.; S. 535

3 W.Perpeet: a.a.O.; S. 533

4 W.Perpeet: a.a.O.; S. 534

Möglichen und nicht-nur "Realen". Die Einbeziehung des Möglichen in die Wirklichkeit hängt direkt zusammen mit der Veränderung des Zeitbewußtseins und ist besonders häufig und deutlich auf dem modernen Theater zu beobachten. (1)

So erwächst uns schließlich die Aufgabe, nicht im normativen Bereich einer Poetik, sondern am konkreten Werk selbst die Untersuchung aufzunehmen. Das regulative Prinzip unserer Aufgabe ist dabei die Frage, wie das veränderte Zeitbewußtsein dramatisch-szenisch (2) Form wird. Denn seine rein thematische Vorfindbarkeit innerhalb der traditionellen dramatischen Form nachzuweisen, kann uns hier in keiner Weise genügen, zumal es ja auch eine Fiktion ist, zu glauben, eine derartig neue Weise des In-der-welt-Seins, wie es ein verändertes Zeitbewußtsein mit sich bringt, habe nicht die Tendenz, sich vom Thema zur Form niederzuschlagen.

Thema des modernen Theaters ist der Mensch in vielfältigsten Bezogenheiten, der Mensch als das Ganze seiner Wirklichkeit und seiner Möglichkeit. (3) Nicht mehr nur ein Aspekt seiner Existenz, nicht mehr nur ein S e k t o r , nämlich der gerade sichtbare, seiner ganzheitlichen Verflochtenheit soll zur Erscheinung gelangen, sondern der Mensch als das Ganze seiner Entfaltungen und Entfaltungsmöglichkeiten soll in den Blick gelangen. Thema des Theaters ist seit eh und je auch der Mensch in seiner geschichtlichen Situation. Bewußtseinsmäßig ist die geschichtliche Situation des Menschen heute "unhistorisch". Als Bürger der je gegenwärtigen geschichtlichen Situation ist er gleichzeitig Bürger aller überschaubaren geschichtlichen Situationen. Seine Geschichtlich-

1 Auf die gleichzeitige neue Anwendung der Kategorie der Modalität und der Zeit sowie auf ihren engen, strukturbedingten Zusammenhang verweist ausdrücklich Jury Scherech: Ein neues Theater?, Betrachtungen zur modernen Dramatik; München 1948; Vergl. S. 49, 51f., 52, 59, u.ö. .

2 Ob der Terminus "dramatisch" auf das moderne Theater noch anwendbar ist, wird am Ende unserer Einleitung beantwortet. Diese Frage gehört indeß in eine Theorie des modernen Dramas. Hier nur kann sie endgültig beantwortet werden.

3 Die Einbeziehung der Möglichkeit als "zukünftige Gestaltungen", als "Schatz von Potenzen", als "dimensionslose" "Innerlichkeit" wird für die Biologie von Adolf Portmann angestrebt. Vergl.. Adolf Portmann: Die Wandlungen im biologischen Denken; in: Die neue Weltanschauung; a.a.O.; S. 73ff.

keit ist Gegenwart in einem unvorstellbar erweiterten Sinne dieses Begriffes. Seine Zeitlichkeit ist ungeteilte "Gewesend-gegenwärtigende-Zukunft". (1) Ist der Mensch und seine Welt in solcher Betrachtungsweise noch mögliches Thema für die traditionelle dramatische Form? (2) Muß er nicht, sofern er Objekt der Darstellung und Subjekt des Dargestellten gleichzeitig ist, in seinem veränderten Zeitbewußtsein also zwiefach der dramatischen Form inkommensurabel sein? Es gehört doch die zeitliche Struktur zum "Knochengebäude" des Dramas, und man kann wohl sagen, "daß von diesem, ebenso wie in der menschlichen Struktur, auch in dieser dramatischen alles abhängt." (3) Welcher Gegenbegriff stellt sich aber dann für denjenigen des "Dramas" und des "Dramatischen" ein?

Diese Fragen finden in den zwei folgenden Kapiteln ihre Klärung. Damit wird der Grund geschaffen für unsere Hauptaufgabe, dem Aufweis des veränderten Zeitbewußtseins an einigen für die Moderne repräsentativen theatralischen Werken. Diese werden so in einem umgreifenden Sinnzusammenhang gesehen, und die Bedeutung der neuen Zeitauffassung wird an das richtige Licht gerückt.

Der Fortzerfall des Dramas ist heute offenbar. Er ist, wie wir andeuteten, mit ermöglicht durch die Veränderungen des Zeitbewußtseins. Überall da, wo die bisherige dramatische Form aus dem Gefüge gerät, kann also auf Wirkungen veränderter Zeitauffassung geschlossen werden, nicht nur da, wo diese explizite zu Tage tritt. Denn gerade hier kann sich die thematisch gegebene neue Zeitauffassung völlig zur Form niederschlagen beginnen, hier kann es sich am deutlichsten erweisen, daß die "Kategorie der Zeit in der Kunst zum System der formalen Mittel gehört", (4) daß man sie eben auch dort anwenden kann, wo es sich nicht aus-

1 Vergl. die Terminologie Martin Heideggers in: Sein und Zeit, Halle a.d.S., 1941⁵;

2 Vergl. zur neuen Thematik: J. Scherech; a.a.O.; Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas; Frankfurt/M., 1956; Siegfried Melchinger: Theater der Gegenwart; Frankfurt/M.-Hamburg; 1956; M. Dietrich: Der Wandel des theatralischen Welt- und Menschenbildes; in: Studium Generale, a.a.O.; Jhg. 1952; Heft 1.

3 Schiller: Briefwechsel mit Goethe; hrg. v. Phil. Stein; Leipzig, o.J.; 1. Bd. (1794-1796); S. 199/200.

4 J. Scherech: a.a.O.; S. 51

drücklich um Probleme der Zeit handelt, sondern wo "dieses neutralisierungs- bzw. Aktivierungsmittel der Zeit ganz bewußt zum angewandten Mittel werden kann." (1) Ein Mittel aber, daß der Darstellung des Menschen in seiner Totalität immanent ist.

Um eine begriffliche Grundlage zu erhalten, werden wir die Veränderungen des Zeitbewußtseins zunächst in den exakten Wissenschaften verfolgen. Bei der Auslegung des in der Analyse der einzelnen dramatischen Werke Gewonnenen werden wir auf diese begrifflichen Formulierungen der Wissenschaft verweisen können. Lediglich also zur Hilfestellung soll uns die Heranziehung des wissenschaftlichen Zeitbegriffes dienen, nicht aber so, als würden durch diese Begriffe die Zeitauffassung des modernen Theaters hinlänglich erklärt. Die veränderte Zeitstruktur im modernen Theater ist eine spezifische Manifestation des veränderten Zeitbewußtseins neben der physikalischen zum Beispiel. Von einer Deduktion des einen durch das andere kann also im Prinzip keine Rede sein. Die Wandlungen des Zeitbewußtseins haben sich je auf allen Gebieten geistigen Schaffens - und damit auch bis hinein in unsere Alltagswelt - gleichursprünglich vollzogen, man gelangte unabhängig voneinander zu der Notwendigkeit der Überprüfung des bisherigen Zeitbegriffes. (2) Bei den wissenschaftlichen Disziplinen war diese Überprüfung, ihrer Methodik zufolge, einfach unvermeidlich geworden. Die Neuwertung der Zeit erfolgte aber gleichzeitig auch in der Kunst und in der Dichtung. Die Gleichgesinntheit der Wissenschaften in dieser Hinsicht fand der Künstler als eine begrüßenswerte Bestätigung eigener Findungen an. Im Lauf der Zeit freilich ließ sich die Kunst und die Dichtung vielfach von der neuen Sehweise der Wissenschaft affizieren und inspirieren, und zwar direkt und auch indirekt. Direkt in der Weise, daß sie die Formulierungen der Wissenschaften über Zeit aufgriff und sie künstle-

1 J.Scherech: a.a.O.; S. 58

2 Diesen Nachweis hat gebracht: J.Gebser: Ursprung und Gegenwart; I. und II. Bd., Stuttgart 1949/1953. Die gleiche Meinung vertritt J.Scherech: a.a.O.; letztes Kapitel.

risch zu verarbeiten suchte, indirekt derart, daß sich der Künstler inzwischen einer - eben durch die Wirklichkeit und Wirksamkeit der wissenschaftlichen Theorien - veränderten realen Weltwirklichkeit gegenübersah. Also auch im Bereich der Kunst und der Dichtung werden wir für unsere Interpretationen Parallelen aufzufinden versuchen, um das Gefundene zu verdeutlichen, nicht - dies gilt auch hier - um das eine aus dem anderen zu deduzieren. Denn im Roman etwa oder in der Lyrik wird sich ein verändertes Zeitbewußtsein in spezifischer Weise manifestieren. Auf ein durchgehend Gemeinsames in der Behandlung der Zeit werden wir aber verweisen können, eben weil die veränderte Funktion der Zeit überall einem veränderten Zeitbewußtsein entspringt. Wir versuchen also keinen Identitätsaufweis in der Behandlung von Zeit im Dramatischen und im Lyrischen oder Epischen, sondern wir versuchen die Veränderungen des Zeitbewußtseins durch Anreicherung (*amplificatio*) vieler Perspektiven deutlicher zu machen. Die Gattungsbedingten Eigenarten bleiben also gewahrt. Anderenfalls würden wir jeglichen Unterschied zwischen den Gattungen verwischen. (1) Zeitbewußtsein ist also ein Oberbegriff (2), er bezeichnet ein Etwas, das immer nur und immer schon in diversen Modifikationen auftritt und an diesen in der Reduktion als ein gemeinsamer struktureller Zug aufgewiesen werden kann. An einem Aufweis der Stichhaltigkeit der Zeitbehandlung seitens der verschiedenen Disziplinen oder an deren philosophischer Interpretation kann uns also nicht gelegen sein.

- 1 Allerdings sind derartige Vermischungen des epischen, Lyrischen und Dramatischen seit längerer Zeit zu beobachten. Wir werden im Verlaufe unserer Untersuchung darauf zu sprechen kommen.
- 2 Der Begriff Zeitbewußtsein wird von uns in ganz allgemeiner Weise verwendet. Keinesfalls ist er rein psychologisch zu werten; ebenso ist er nicht in Anlehnung an den gleichen Terminus bei E. Husserl zu verstehen, der in einem spezifischen Sinn verwendet wird.

Wird die Zeit in ihrem veränderten Bewusstsein von einer starren, objektiven Gegebenheit zum bedeutenden Medium der Gestaltung, wird sie also zu einem wichtigen dramaturgischen Faktor, so wird sie auch als schöpferische Einbildungskraft (1) des Dramatikers Ausdruck eines Momentes des Geistigen sein, das heißt sie wird das material-raumzeitliche "welt-Gebilde" durchdringen und transparent machen. Dieser transparente Raum wird dem modernen Dramatiker vielfach zum einzig möglichen für die Ansiedlung seiner dramatis personae, die als sein Thema seine Form weitgehend bestimmen. In diesem Sinne ist auch der Satz T.S.Eliots zu verstehen, daß es "wirklich das Vorrecht der dramatischen Versdichtung (ist), daß sie uns mehrere Wirklichkeitsebenen gleichzeitig zeigen kann." (2)

Welche Probleme sich hiermit für die Inszenierung ergeben, welche Anforderungen damit an den Regisseur gestellt sind, das wird teilweise bei der Interpretation zur Sprache kommen, teilweise in einem besonderen Abschnitt soweit wie möglich dargestellt. Das veränderte Zeitbewußtsein führt darüberhinaus zu Umwälzungen, die den gesamten Komplex Theater umgreifen. Fragen des Bühnenbildes (3) und des Theaterbaus (Raumbühne) werden berührt, womit sich erst die durchgreifende Wirksamkeit der veränderten Zeitauffassung in ihrer Gänze zeigt.

Wir untersuchen das veränderte Zeitbewußtsein im modernen Theater. Sachlich ist die Unterscheidung von zeitgenössischem Theater damit angezeigt. Zeitgenössisches Theater umfaßt alle theatralischen Versuche, die in dieser Gegenwart unternommen werden, also auch diejenigen, welche für die Problematik dieser Gegenwart irrelevant sind. Das

1 Vergl. Emil Staiger: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller; Zürich 1953.

2 T.S.Eliot: The Aims of Poetic Drama; in: Die neue Rundschau, 61.Jhg., Heft 2, 1950; S. 20ff.. Der Satz gilt nicht nur für das Versdrama, sondern für das dichterische Drama überhaupt, wie es im Titel angedeutet ist.

3 Wir verweisen schon hier auf: Arnulf Perger: Grundlagen der Dramaturgie; Graz-Köln, 1952; S. 270ff.

moderne Theater macht denjenigen Teil des zeitgenössischen aus, welcher durch seine akute, dem Heute verpflichteten Problematik hervorsteht. Dazu könnte man nun auch manches theatrale Werk vergangener Epochen zählen, das durch seine zeitlose Gültigkeit auch zur Gegenwart spricht. Diese Werke sind aber hier aus naheliegenden Gründen nicht mitverstanden.

Historisch verstehen wir unter dem modernen Theater den Zeitraum etwa der letzten dreißig Jahre. Diese Einteilung ist keineswegs willkürlich, bezeichnet sie doch die Epoche nach dem Expressionismus, der literatur- und theatergeschichtlich einen in sich abgeschlossenen Zeitraum vorstellt. Die ab hier datierenden neuartigen dramatischen Versuche fordern diese Teilung; sie drücken sich aus in den verschiedensten Bezeichnungen, wie etwa die vollzogene "antiillusionistische Revolution" (1), oder als Akzentverlagerung vom "Einort-" auf das "Bewegungsdrama" (2) oder mit der Kennzeichnung eines "Theater der Ideen" (3) oder als Fixierung des "Epischen" innerhalb der dramatischen Form (4). Nicht zuletzt aber bestimmt sich diese Einteilung durch das Auftauchen einer neuartigen Behandlung von Zeit im Bereich des Dramatischen. Dieses Kriterium wird im Verlauf unserer Untersuchung selbst seinen Beweis erhalten.

Der Begriff Theater umspannt zunächst die Komponenten Stück - Zuschauer, dann aber auch: die Bestimmungen Stück - Inszenierung - Theaterbau. Ausgeschlossen bleibt das Musiktheater und die Oper sowie selbstverständlich das Theater Asiens. Die Begriffe Drama, Dramatik und dramatisch werden im ersten und auch teilweise im zweiten Kapitel vorzüglich im strengen, traditio-

1 Vergl. S. Melchinger, a.a.O.; Verf. legt den Beginn dieser "Revolution" in das Jahr 1910.

2 Begriffspaar bei: A. Perger, a.a.O.; Unterscheidung des Dramas nach raumzeitlichen Gesichtspunkten, um den Begriff Drama zu retten.

3 Vergl. J. Scherech, a.a.O.; Hinweis auf die Spiritualisierung der modernen Scene in den letzten drei Jahrzehnten.

4 Vergl. P. Szondi, a.a.O.; S. 62ff.

nellen gattungspoetischen Sinne verwandt. Jedoch geht die jeweilige Bestimmung am klarsten aus der dortigen Auseinandersetzung selbst hervor. Im dritten Kapitel und im gesamten zweiten Teil werden diese Begriffe weiterhin verwandt, vor allem aus Ermangelung eines entsprechenden Gegenbegriffes. Sie sind aber dann zu verstehen als die dem Dramatischen und dem Drama gerade entgegengesetzten Begriffe. Diese werden promiscue verwandt mit Bezeichnungen wie Spiel, Theater, Bühnenwerk, Stück. Abweichungen von dieser Anordnung werden entsprechend hervorgehoben. Eine Erklärung dieser Anordnung ergibt sich im übrigen erst aus dem ersten Kapitel.

I. T E I L

GRUNDSÄTZLICHE BESTIMMUNG

1. Kapitel

Zeit und Zeitbewußtsein im Dramatischen und im Drama.

Ist die zeitliche Konstitution im Dramatischen und im Drama unser Ausgangspunkt, das Substrat, an dem wir Veränderungen aufweisen wollen, so sind es zwei Fragen, die in einer summarischen historischen und analytischen Untersuchungen beantwortet werden müssen: wie konstituiert sich Zeit im Drama und um welche Auffassung von Zeit handelt es sich dabei. Wir können zunächst dramatisch und Drama so betrachten, als sei das Drama die höchste Ausprägung des Dramatischen, mit dessen Bestimmung also die von dramatisch schon mitgegeben. Zur Beantwortung unserer Fragen können wir uns weitgehend auf die zahlreichen Poetiken stützen.

Wie Aristoteles die Mitwirkung der Zeit am Aufbau des Dramas bestimmte, darüber besteht bis heute noch keine Einmütigkeit. Das Problem der Zeit im Drama ist für Aristoteles verquickt mit der Forderung nach den Einheiten im Drama. In welchem Sinne er sie beantwortet haben soll, darüber eben entbrannte der sogenannte Einheitsstreit. Aristoteles definierte: "Das Trauerspiel schränkt sich gern in die Dauer eines Tages ein oder verändert doch dieses Zeitmaß nur wenig." (1) Ob dieser Satz eine dogmatische Setzung oder ob er Ausdruck eines durch Erfahrung gewonnenen Befunds sei, darüber gingen die Meinungen weit auseinander. Jedenfalls wurde dieser Satz in den Poetiken der Renaissance zur strikten Forderung erhoben, und vor allem in der französischen Klassik, entsprechend der rational gestimmten Gesinnung dieser Epoche, zur unumgänglichen Regel erhoben. In Deutschland verteidigte sie Gottschedt, während Lessing, die Voraussetzungen ihrer Aufstellung erkennend, ihre unbedingte Einhaltung nicht als erforderlich an-

1 Aristoteles: Über die Dichtkunst; Übers. v. Curtius; S. 11; man vergleiche allerdings hiermit die Übertragung von Gudeman, in der dieser Satz apodiktischer erscheint. A.A.C.; Leipzig 1921.

sah. In der Zeit des Sturms und Drangs wurden sie bewußt, entsprechend der Ablehnung des Rationalen überhaupt, destruiert. Die deutsche Klassik beschäftigte sich noch mit diesen Fragen, schenkte ihnen aber in der Praxis nur geteilte Aufmerksamkeit. Im neunzehnten Jahrhundert trat das Problem ganz in den Hintergrund. In unserer Zeit ist das Einheitsproblem nur noch Thema historischer Betrachtung. Soweit der geschichtliche Überblick. Ein weiteres Eingehen auf das Für und Wider bei diesem Streit liegt außerhalb des Interesses unserer Arbeit. (1) Auf die neuartige Beleuchtung dieses Problems in theoretischen Werken jüngster Zeit werden wir später in anderem Zusammenhang zu sprechen kommen. Ebenso ist die freie Behandlung der Zeit bei Shakespeare und im Theater des Mittelalters nicht in Beziehung auf das Drama zu verstehen, wie später gezeigt werden wird.

Das regulative Prinzip der Forderung nach zeitlicher Einheit - und das heißt absoluter Gegenwart - im Drama ist die Ansicht von der zu postulierenden Wirklichkeitsnähe des Dramas. Die Illusion, die das Drama vermittelt, soll der empirischen Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit unendlich genähert werden. Die Zeit des Handlungsverlaufes im Spiel und die Zeit des Spiels oder des Zuschauers sollen zur Deckung gebracht werden, die Zeit der Bühne und die Zeit der Alltagswirklichkeit soll die gleiche sein. (2) Damit ist auf einen bestimmten Aspekt der Zeit gewiesen, der sich bei entsprechender Betrachtungsweise zeigt.

a) Die Modifikation der meßbaren Zeit

Ohne uns näher mit der Frage nach der Berechtigung oder Nichtberechtigung obiger Forderungen einzulassen, wollen wir feststellen, um welchen Aspekt einer dramatischen Zeit es sich hier handelt. Die Handlung eines jeden Theaterstückes erstreckt sich über einen mehr oder weniger nachprüfbaren Zeitraum. Unter diesem Zeitraum wird verstanden die Dauer, die die Handlung in Anspruch

1 Vergl. zu diesem Problem den Abschnitt über die Einheiten von R. Schauer: in Reallexikon der dt. Literaturgeschichte, hrg. v. Merker-Stammler, Berlin; I.

2 Vor allem Batteux war dieser Ansicht; Vergl. Ch. Batteux: Les beaux arts réduits à un même principe; Paris 1746; S. 214f.

nähme, spielte sie sich in unserer empirischen Wirklichkeit ab. Die meßbare Länge dieser Zeit läßt sich aus der inneren Logik des Stücks sowie auch aus den Angaben des Dichters selbst errechnen. (1) Diese meßbare, "objektive" Zeit ist der Wirklichkeit entnommen und läßt sich auch wieder aus jedem Theaterstück ablesen. Diese "objektive" Zeit, die das Drama mit seinem Handlungsverlauf in Anspruch nimmt, ist als "dramatische Zeiterstreckung" (2) oder "Zeitdichte" (3) bezeichnet worden. Mit der ersten Bezeichnung ist in der Tat das Wesentliche dieser Zeitmodifikation getroffen. Je wirklichkeitsnäher, naturalistischer, illusionistischer ein Stück aufgebaut ist, um so leichter wird sich die Errechnung der zeitlichen Erstreckung durchführen lassen. Diese Zeit gibt den festen Rahmen und das logische Gerüst des Dramas ab. Nur in seltenen Fällen wird sie als Mittel zur Erzeugung einer Stimmung mitverwandt. (4)

Immer, wenn von Zeit im Drama die Rede war, meinte man fast ausschließlich diese Zeit der dramatischen Erstreckung. Das Drama schien nur diese eine Zeit zu kennen, darum wurde auf diese solches Gewicht gelegt. Das gilt noch für die jüngste Vergangenheit. So wird etwa die Einheit der Zeit als eine "Modifikation der Handlungseinheit" (5) deduziert, mit der Einschränkung, daß die

1 So hat beispielsweise E. Bovet: *Lyrisme, Epopee, Drame*; Paris 1911; S. 298ff, die Zeiterstreckung der Dramen Ibsens errechnet.

2 Vergl. Ferdinand Junghans: *Die Zeit im Drama*; Berlin 1932; in der Reihe: *Drama und Theater*, hrsg. v. H. Knudsen; Kap. über Zeiterstreckung.

3 Vergl. Robert Petsch: *Wesen und Formen des Dramas - allgemeine Dramaturgie*; Halle a.d.S., 1945; S. 228f.

4 Verl. dazu F. Junghans: a.a.O.; I. Kap.; sowie unser Kap. über Paul Claudel.

5 Hermann Schlag: *Das Drama - Wesen, Theorie und Technik des Dramas*; Essen, o.J.; S. 77; Verf. sieht ganz unbegründet die Lyrik der Dramatik näherstehend; erst wer das erkannt habe, könne sagen, "er habe das Wesen des Dramas begriffen."! Sic S. 15.

3a Die physische, "wahrnehmbare Form der Bühne" kann dazu verführen, ihren gedachten, imaginären, "fiktiven Raum" mit der Wirklichkeit des Zuschauers oder Schauspielers zu identifizieren. Das Jetzt und Hier der szenisch verkörperten dramatischen Welt ist ebenso fiktiv wie das in der episch gestalteten Wirklichkeit. Jenes wird wahrnehmend, dieses vorstellen-d erlebt.-Vergl. K. Hamburger: *Die Logik der Dichtung*; Stuttgart 1957; S. 130ff.

dem Drama zuzugestehende "ideale Zeit über die reale hinaus dehnbar" sei (1), allerdings in mäßiger Anwendung. In jüngster Zeit wird wieder, unter Hinweis auf frühere Arbeiten und ohne klare Vorstellung vom Begriff des Dramas, kategorisch für das Drama die Einheit der Zeit verlangt (2). Eine soeben erschienene Untersuchung tut dies ebenfalls, jedoch nach sorgfältiger vorheriger Bestimmung des Begriffes Drama. Wir werden auf diese Arbeit noch zu sprechen kommen (3). Die aus der formalen Schicht des dramatischen Werkes gewonnene Zeitmodifikation, eben die dramatische Zeiterstreckung, ist nach Ansicht von F. Junghans, der die unseres Wissens erste, das Thema Zeit im Drama erschöpfende Spezialuntersuchung vorgelegt hat, die dem W e s e n des Dramatischen uneigentlichste (4). Sie sei zwar ein unerlässliches Konstituens des Dramas, aber sie erschöpfe keineswegs die Beziehung des Dramas zur Zeit.

Welche Modifikation von Zeit ist gemeint, wenn von dem Aspekt der dramatischen Erstreckung als einer Zeitweise des Dramas die Rede ist? Gemeint ist die sogenannte "objektive", "absolute" Zeit, die unendliche Weltzeit. Sie ist die "Zeit der Dinge" und wird - nach der bisherigen Auffassung - der "Zeit der Seele" entgegengestellt. Sie ist, als eine vom Verstande bearbeitete Zeit, rationale Zeit, wie sie in rechnenden und messenden Wissenschaften gebräuchlich ist. Die naive Auffassung liest diese Objektiv-

- 1 H. Schlag: a.a.O.; S.178. Hier zeigt sich die ganze Hilflosigkeit in der Bestimmung der Zeit im Drama, die daher rührt, daß man den Begriff Drama als systematische Kategorie über alles stülpt, was zum Scenischen in Beziehung steht.
- 2 So Gottfried Müller: Dramaturgie des Theaters und des Films; Würzburg 1942; S.28ff. Verf. beruft sich hauptsächlich auf Ernst Hirt. Auch hier wird Drama und scenisches Spiel ineins gesetzt.
- 3 P. Szondi: a.a.O.; Verf. untersucht nur die modernen Bühnenwerke, die formal vom traditionellen Drama der Renaissancezeit, bewußt oder unbewußt, ausgehen. Nur für dieses verlangt er, mit zwingender Begründung, Einheit der Zeit.
- 4 F. Junghans: a.a.O.; Kap. über Zeiterstreckung. Dies ist konsequent gedacht, da vom Wesen des Dramatischen, nicht von der Form des Dramas ausgegangen wird.

vität der Zeit ab am Wechsel von Tag und Nacht, (1) verursacht durch die Bewegung der Gestirne, und denkt sie sich als lückenloses Fließen gleich großer Zeiteile mit konstanter Geschwindigkeit. Der Raum wird ihr zugeordnet als ein Ordnungsprinzip alles Gleichzeitigen, läßt sich aber nicht mit ihr vereinigen. (2) Sie ist identisch mit der sogenannten "Uhrenzeit" und der von der klassischen Physik für ihre Zwecke modifizierten Zeit, die unendlich, abstrakt und meßbar ist. Dieser Zeitmodus ist nicht an das erlebende Subjekt gebunden sondern gibt den mechanischen, starren und leeren Rahmen allen Geschehens ab. Sie ist eigentlich nur denkbar, aber unvorstellbar. Als Vorstellung verwandelt sie sich in die Symbole der Gestirnbewegungen, der Tag- und Nacht-Zeiten, in das kontinuierliche, fließende Band. Im Begriff der "absoluten Zeit" (tempus absolutum) I. Newtons hat diese Zeit ihre Präzisierung gefunden.

Die objektive Zeit nun wird als die wirkliche Zeit betrachtet. Nur ein Aspekt der Zeit wird damit gewertet und so verabsolutiert, dazu noch ein verfälschter. Denn die so verabsolutierte Zeit ist pervertiert, durch herangetragene ihr wesensfremde Momente enstellt. Sie wird quantifiziert, geometrisiert und damit verräumlicht. Besonders im neunzehnten Jahrhundert wurde sie als etwas Zweitrangiges behandelt, sie wurde "deklassiert". (3) Diese Zeit als Maßgröße, als bloßer Bezugspunkt zwischen zwei Augenblicken, als "vulgäre Zeit" (4) ist das Objekt eines wie auch immer gestalteten Glaubens (5) an eine objektive Zeit. Er ent-

1 Vergl. Plato: Timaios; Reclam, Leipzig a.J.; Übers.v. Fr. Schleiermacher; c.11, St.38.

2 So dachte noch Kant, der im übrigen bestritt, daß es den absoluten Raum und die absolute Zeit gebe. Vergl. I.Kant: Reflexionen; Refl.400, Refl.413.

3 Vergl. Werner Gent: Die Raum-Zeit-Philosophie des 19.Jhdts.; Frankfurt/M. 1930

4 Terminus von M.Heidegger. Fällt mit der "Uhrenzeit" zusammen. Verf. nennt die Weltzeit "objektiver als jedes mögliche Objekt" und zugleich "subjektiver als jedes mögliche Subjekt". a.a.O.; 1927; S.419

5 So F. Junghans: a.a.O.; S.46

spricht durchaus der mental-rationalen Bewusstseinslage der Epoche.

Bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war diese Auffassung von Zeit die dominierende. Andere Aspekte der Zeit wurden als Täuschungen und Erscheinungen (1) abgetan. Die Modifikationen einer psychischen, einer erlebten Zeit hatten nur dann Gültigkeit, wenn sie aufweisbar, das heißt meßbar waren. Man begriff nicht, daß gemessene Dauer keine Dauer mehr, sondern eine Zeitstrecke, also eine rationale und keine reine psychische Zeit mehr ist. (2)

Auf das Drama angewendet hieß das: es gibt nur eine Zeit im Drama, nämlich die meßbare, die Zeiterstreckung. Betrachtet man das Drama nun von seinem formalen Gehalt aus, so ist ja innerhalb dieser Form tatsächlich keine andere Zeitmodifikation, etwa eine psychische zu finden. Erlebte Zeit ist nicht am Drama als Form, sondern am Drama als ein vor Zuschauern gespieltes oder spielbares Gebilde. Die psychische Zeit liegt also in einer ganz anderen "Dimension". Nicht aber so sehr die Mißachtung der Spiel-Gestalt des Dramas und damit die Unterdrückung der subjektiven Zeit ist in der Folge von der größten Wichtigkeit - eine Korrektur ist ja leicht gegeben durch Wechsel der Blickrichtung von der Form auf die Spiel-Gestalt - sondern das Bewußtsein von Zeit, welches sich in dieser Modifikation der physikalischen Zeit ausspricht. Denn aus diesem Bewußtsein heraus war eine Befreiung des Theaters aus engster zeitlicher Gebundenheit nicht zu erwarten. So konnte in den Poetiken immer wieder die strenge Regel dieser Zeit gefordert werden, und ebenso waren die Dramatiker bestrebt, diesen Regeln nachzukommen. Viele Stücke des Naturalismus, fast das gesamte Boulevardtheater, aber auch viele Dramen Lessings, Gottscheds, Cellerts deuten mit einer ihnen eigenen Starrheit auf die

1 F. Junghans: a.a.O.; S. 2

2 Ein paralleler Vorgang vollzieht sich bei dem Versuch der "Entmythologisierung" (Bultmann). Auch hier wird verkannt, daß ein rational durchschaubarer Mythos kein Mythos mehr ist.

"Gefahr solcher Uhrennähe." (1) Überdies verdichtet sich der unerbittliche Ablauf der Zeiteile in seiner Monotonieität zu solcher absoluter Gegenwärtigkeit, daß man versucht ist, zu sagen, "das Drama kennt den Begriff der Zeit nicht." (2) Um diesen Begriff der "absoluten Gegenwart" entbrannte sofort wieder der Streit. Wurde dabei Drama und Dramatisch unbesehen ineins gesetzt, so ließ sich eine Klärung nicht absehen. Für das strenge Drama ist die obige Bestimmung richtig. Die verschiedenen Autoren lassen nur nicht immer erkennen, ob sie Drama oder Dramatisch im Auge haben. Jedenfalls wird für die dramatische Form als notwendig erachtet "ununterbrochenes Spiel", "zeitliche Konzentration", "das Drama ... als Gegenwart", und "Episches dramatisch machen" heiße es "gegenwärtig machen." (3) Ähnliches ist gemeint, wenn gesagt wird, "jedes Drama hat Anfang und Ende in sich", oder das Wesen des Dramas bestehe in der "Umsetzung eines seelischen Prozesses in die äußere Erscheinung." (4) Eine andere Auffassung ordnet aus diesem Grunde das Drama dem Raume zu. (5) In neuester Auffassung hat man die Gattungsbegriffe in die existentiellen Seinsweisen, in die drei "Extasen" (nach Heidegger) der Zeit verlegt, wobei der Dramatik der Zug zur Extase der Zukunft zugeschrieben wird. (6) Auch mit dem Dialog sei die Vorstellung von einer "Kette vergegenwärtigter Augenblicke" (7) gegeben. Eine Arbeit jüngsten Datums spricht von der "je gegenwärtig 'realen' Zeit"

1 F.Junghans: a.a.O.; S.50, Anm.84.

2 G.Lukacz: Die Theorie des Romans; Berlin 1920; S.127

3 E.Hirt: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung; Berlin 1923; S.96,30.

4 H.Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels; Oldenburg und Leipzig, 1893; Bd.I, S.VI; Bd.II, S.119/120; auch Bd.I, S.VII.

5 H.Hefele: Das Wesen der Dichtung; Stuttgart 1923; S.140ff. Verf. sieht demnach in Gegenwart Stagnation!

6 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik; Zürich 1946; S.226,232, 237,240. Verf. erwägt, daß die Begriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft "offenbar schon ein eingebürgertes Vorurteil über die Zeit enthalten." (S.240)

7 J.Petersen: Zur Lehre von den Dichtungsgattungen; Stuttgart 1925; S.87; Festschrift August Sauer.

und führt aus, "die dramatische Sprache (sei) streng auf die Handlung bezogen, die in fortwährender Gegenwart verläuft." (1) Mit dem Begriff der Gegenwart oder des Je Gegenwärtigen ist eine Bestimmung der Zeit angesprochen, die mit ihrer Phasenhaftigkeit zu tun hat. Der stetig fließende, unendliche Zeitstrom der "objektiven" Zeit ist in die drei Dimensionen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft zerfällt. Realität wird aber nur der Gegenwart zugestanden, das Gestern und Morgen, das Vorher und Nachher sind irreel und imaginär. Gegenwart wird verstanden als punktuelle, dimensionslose Gegenwärtigkeit, die sich ständig neu konstituiert. (2) Es gibt nur - real - das Jetzt, den jetzigen Augenblick. Gegenwart und Augenblick schrumpfen zusammen zu einem bloßen, räumlich gedachten, Zwischen. (3) Das perspektivische, fixierende "gebräuchliche Bewußtsein des rechnenden Herstellens" (4) hat aus d e r Zeit einen Sektor herausgeschnitten und ihn verabsolutiert. Diese Gegenwart bedeutet deshalb aber keineswegs Statik, sondern einfach dies: "die Gegenwart vergeht und wird Vergangenheit, ist aber auch als solche nicht mehr gegenwärtig. Die Gegenwart vergeht, indem sie Wandlung zeitigt, indem ihrer Antithetik neue Gegenwart entspringt." (5) Die Zeit (Chronos) verschlingt ihre eigenen Kinder. Die "wuchtige Eintönigkeit der Gegenwart" (6) scheint zu bezeugen, daß das Drama den "Begriff der Zeit nicht (kennt)", ja das "Einheit der Zeit Herausgehobensein (...) aus dem Ablauf (bedeutet)" (7) Spricht man von Zeit im Sinne eine ihrer Phasen, der Gegenwart, so scheint das Problem nur noch verworrener zu werden. Aber konfrontiert man zwei Aussagen nebeneinander, so erfährt es eine unerwartete Klärung: Im Vorwort

1 P. Szondi: a.a.O.; S.62, 68.

2 Vergl. Hedwig Conrad-Martius: Die Zeit; München 1954; "Die reale Zeit (konstituiert sich) in diskreten Zeitquanten in dem jeweiligen Aktualitätsjetzt" Auszug aus: Über die Zeit; Rundfunkmanuskript v. 19.6.56; Bayr.Rundfunk.

3 Vergl. dazu die Entstehung des Dramas aus der Sphäre des Zwischen b. P.Szondi: a.a.O.; S.12f.

4 M.Heidegger: a.a.O.; S.278.

5 P.Szondi: a.a.O.; S.15.

6 E.Hirt: a.a.O.; S.30

7 G.Lukacz: a.a.O.; S.127.

zu "Ein Traumspiel" schreibt August Strindberg: "Zeit und Raum existieren nicht." (1) Sagen die Iner. von G. Lukacz: "Das Drama kennt den Begriff der Zeit nicht." (2) Offenbar handelt es sich bei Strindberg nicht mehr um das Drama, vielmehr ist das genannte Stück nach den Prinzipien des Traumes aufgebaut. (3) Lukacz meint aber sicher das Drama. Einmal soll also die Zeit im Nicht-Drama, wenn dieser Ausdruck einmal erreicht ist, nicht existieren, zum anderen aber auch nicht im Drama. Nun will aber Strindberg gar da mit der Hervorhebung, daß in diesem seinem Stück die Zeit nicht existiere, sagen, daß sie sonst sehr wohl im Drama existiere. Seine Auffassung ist die, daß die empirische, "objektive" Zeit, die absolute oder relative Gegenwart, die er implizite dem Drama zuschreibt, in seinem Stück aufgehoben ist. Diese Zeit der Je-Gegenwärtigkeit wertet wiederum Lukacz gar nicht als Zeit, d. sie ein reines Zwischen ist, eine ins unendlich Kleine und verflüchtigte Zeit. Bei Strindberg hingegen ist die Zeit, als Gegenwart, ins unendlich Große aufgelöst, die rationale Zeit ist in die magisch-mythische Zeitlosigkeit eines schlafhaften Bewußtseinszustandes versenkt. Hier gelangt sie zu zeitigenden Wirkungen, wird sie spürbar. Als reine rationale Gegenwartigkeit wird sie nicht spürbar. Der Ausgangspunkt für beide gegensätzliche Auffassung ist die jeweils verschiedene Bewußtseins-schicht. Nimmt man als eigentliche empirische Zeit gerade ihre Nicht-wahrnehmbarkeit als Je-Gegenwärtigkeit, so kann man sagen, man hebe die Zeit auf, wenn man diese Je-Gegenwärtigkeit aufhebe. Nimmt man die Zeit aber gerade als ihre Wahrnehmbarkeit in der Relation Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft, so kann man sagen, das Drama kenne die Zeit nicht. Wir sind ebenfalls dieser Meinung, indem wir für das strenge Drama die Je-Gegenwärtigkeit für angemessen halten, die eben nicht die eigentliche Zeit abdeckt. Die eigentliche Zeit kann, wie wir sehen werden, das Drama aber nicht umfassen. Die

1 August Strindberg: Werke; Hrg. v. S. Scherering; München-Leipzig 1914; Bd. 6, Ein Traumspiel, Vorwort.

2 G. Lukacz: a.a.O.; S. 127

3 A. Strindberg: a.a.O.; Vorwort.

Traumzeit Strindbergs bedeutet aber ebenfalls keine Überwindung der punktuellen Gegenwärtigkeit, sondern deren Umgehung durch Verlegung der Handlung in eine dunklere Bewußtseinsschicht. Wir werden sehen, von welcher ausschlaggebenden Bedeutung die Phase oder die Dimension der Gegenwart, die "scheinbar beständige Augenblicklichkeit des Werdens" (1) für unsere weiteren Betrachtungen sein wird. Wir werden am Schluß dieses Kapitels noch einmal darauf zurückkommen müssen.

Damit ist eigentlich der gesamte Bereich abgeschritten, in welchem Zeit dem Drama zugerechnet oder nicht zugerechnet werden kann. Alle Poetiken haben im Grunde hier aufgehört, und mußten dies auch, da sie ja von der F o r m gesetzlichkeit des D r a m a s ausgehen. Die unseres Wissens einzige Arbeit, die hier weiterführt, die die bisherige Zeitzuordnung als ungenügend empfindet und dies auch zu begründen versucht, ist die schon des öfteren zitierte Abhandlung von Ferdinand Junghans. Sie setzt bei der W e s e n s gesetzlichkeit des D r a m a t i s c h e n an. Deshalb müssen wir uns hier kurz mit ihr auseinandersetzen, um nicht eine mögliche weitere wesensmäßig der Dramatik zuzurechnende Zeitmodifikation leichtfertig zu übergehen.

b) Die Modifikation der psychologischen Zeit

Junghans glaubt, daß sich das Wesen des Dramatischen (2) weder an der Form noch an dem, was als Handlung bestimmt wird, noch am Dialogischen vorfinden läßt. Um aber zu wissen, was mit Zeit im Drama gemeint ist, sei es unerläßlich, dieses wesensmäßig Dramatische aufzudecken, denn Drama sei nicht gleich Dramatisch. Dramatisch ist ein Oberbegriff, Drama ist die ausgeprägteste Form dieses Dramatischen. (3) Dieses Wesen des Dramatischen nun glaubt Junghans definieren zu können als die "faktische Tat -

1 F. Junghans: a.a.O.; Kap. Zeiterstreckung, S. 34

2 Verf. geht es um die Bestimmung der Zeit in allen ihren Aspekten.

3 F. Junghans: a.a.O.; vergl. Einführung.

sächlichkeit des Spiel-Seins." (1) Nicht der Dialog, obwohl er eine der charakteristischsten Erscheinungsformen des Dramas darstelle, auch nicht Motiv, Handlung, Stellung des Dichters zu seinem Werk seien schon wesensmäßig gleich dem Dramatischen, sondern eben diese "ästhetische Tatsächlichkeit" des Spiels. Der Begriff des Spiels wird in seiner allgemeinsten Form übernommen. Mit dieser Definition ist natürlich weit über das Formale und Inhaltliche hinausgegriffen in die Sphäre *e r l e b n i s m ä ß i g e r* Kategorien. Damit befinden wir uns in der Relation Spiel-Zuschauer. Die "Empfindung von Zeit verschwindet in der fortgesetzten Gegenwärtigkeit" (2),—das weiß Junghans sehr wohl. Ohne diese Gegenwärtigkeit zu läugnen möchte er nun zu Zeitmodifikationen gelangen, in denen Empfindung festgestellt werden kann. Er bagatellisiert die Gegenwärtigkeit, aber nicht indem er sie bestreitet, sondern indem er sie als eine lediglich zur formalen Schicht gehörige Bestimmung deklassiert, die unwesentlich sei. Aber alle Wirkungen sind Funktionen dieser Schicht, diese ermöglicht erst jene. Aus diesem Konflikt kommt die ganze Arbeit des Verfassers nicht überzeugend heraus.

Die im Bereich des Dramatischen gefundene Zeit muß eine dem Erlebnis zugehörige sein, es muß subjektive, psychische im Gegensatz zu rationaler Zeit sein. Ein Modus nun der psychologischen Zeit ist die Dauer. Und in ihr sieht Junghans denn auch die für das Dramatische ausschlaggebende Zeitform. Bevor wir hierauf eingehen, muß eine Frage geklärt sein: ist die Definition des Dramatischen als Spiel-Sein nicht zu weit? Schon um die Jahrhundertwende findet sich in vielen Stücken eine Relativierung der absoluten Gegenwart in der Weise großer Zeitsprünge. Schon hierin liegt ein Einbruch des Epischen, indem ein "Episches Ich" über der abgeschlossenen Gestalt des Dramas auftaucht. (3) Vollends tritt eine Episierung im moderneren Theater ein, etwa bei Bert

1 F. Junghans: a.a.O.; S. 24. Spielsein wird weiter präzisiert als völliges "Anderssein" zu den übrigen Dichtwerken. Im übrigen sei die Spielgestalt nicht weiter analysierbar. S. 35

2 F. Junghans: a.a.O.; S. 122

3 Vergl. P. Szondi: a.a.O.; S. 15 u. ö..

Brecht. Nun wird man diesen werken keinesfalls das Moment des Spiel-Seins absprechen können. wegen ihres epischen Charakters wird man sie aber auch nicht mehr guten Gewissens mit der Bezeichnung dramatisch als ihrer wesenseigenschaft benennen können. Die Ineinsetzung von dramatisch mit Spiel-Sein zeigt sich somit als widersprüchlich und unmöglich. (1) Setzt man das Dramatische gleich Spiel-Sein, so tritt eine Vermengung der Kategorien ein, die unzulässig ist. Es entsteht ein vernunftvolles terminologisches Durcheinander. Daran ändern alle Bemerkungen nichts. Junghans führt aus, daß das, "was wir raumlebendig als Schauspiel oder Komödie lesen und sehen, (...) wirklich nicht im Buch" (2) steht. Dieses "raumlebendig" nicht im Buch stehende geht erst ins Sein in der Begegnung mit der Phantasie und Einbildungskraft des Zuschauers. Im Buch steht es aber als "Bewältigung" der Zeiterstreckung. (3) Das Drama ist eben so gestaltet, daß es ganz bestimmte subjektive zeitliche Wirkungen hervorruft. Betrachtet man das Spiel-Sein als das wesentlich Dramatische, und sieht man daher in der Betrachtungsweise des Dramatischen die richtigere weise zur Analyse der Zeit, so wird freilich die psychologische Zeit, und in ihr die Dauer, zur "absoluten Zeitgröße." (4) Dann ist man aber schon weit über das Dramatische hinausgegangen. wir bestreiten damit keineswegs Dauerwirkungen am Drama, sehen diese aber nicht als die dramatischen absolute Zeitgröße an. Denn damit würde eine zeitliche Bestimmung gänzlich zurückgedrängt - was j. auch offene Absicht des Verf. ist - nämlich die Gegenwart. wir werden aber sehen, daß gerade Änderungen an dieser zu radikalen Umwälzungen an der Form führen und damit wiederum eine Modifikation der Wirkung und der erlebten Zeit mit sich bringen.

Der Definition der Dauer bei Junghans können wir uns im übrigen anschließen. wir werden sie im zweiten Kapitel ohnedies verwerten, allerdings nicht unter dem Gesichtspunkt einer Wirkung, sondern unter dem einer neugewonnenen formalen Kategorie.

1 P.Szondi: a.a.O.; S.119 definiert richtiger, daß dem Drama "das Moment der Aufführung immanent" sei.

2 F.Junghans: a.a.O.; S.29

3 F.Junghans: a.a.O.; S.74ff. Siehe auch unser nächstes Kapitel

4 F.Junghans: a.a.O.; S.116. Man beachte die Dualisierung!

Es ist richtig, wenn gesagt wird, daß die Dauerempfindungen das einzige sind, was "wir als unbefangene Zuschauer" (1) von der Zeit des dramatischen Werkes haben. Allerdings ist die Dauerempfindung dadurch eingeschränkt, daß wir von ihr nur einen unbefangenen Eindruck empfangen. (2) Denn Dauer ist eine intensive Größe, wenn hier das Wort Größe überhaupt angebracht ist. Der theatralische Raum entzerte die Zeit grundsätzlich (3), indem er jedes Glied einer Zeitreihe zur beständigen, ununterbrochenen Gegenwärtigkeit erstehen läßt und damit die Empfindung von Zeit auslöscht, und bewirkt, daß sie nicht dauert. Dies wird von Jung - hans als die negative Seite der Dauer bezeichnet, die "entzeitlichend" wirkt und als Zeitlosigkeit charakterisiert ist. (4)

In der Schicht der Dauer entstehen die intensiven Eindrücke der Gleichzeitigkeit. Auch Stetigkeit, Kontinuität, im Sinne eines "unmittelbaren Einheitseindrucks der Zeitgestalt" (5) Dies ist eine Form des dramatischen Dauererlebnisses. Was Junghans im übrigen im Begriff der Dauer faßt, weicht beträchtlich ab etwa von der psychologischen Definition dieses Begriffes. Ein neues Konzept wird eingeführt, eine "neue Auffassung der Zeit überhaupt" (6) Wird im alltäglichen Bewußtsein unter Dauer wieder eine Relationserlebnis verstanden, eine Zeitgröße, die mit Uhren gemessen werden kann, wird in der Psychologie schon im anderen Sinne von Dauer als Präsenzzeit (7) gesprochen, so meint der Verf. seine Bestimmung von Dauer, die Henri Bergson als *durée* der Zeit (*temps*) entgegengesetzt. Hier ist sie das "eigene Leben der Dinge",

1 F.Junghans: a.a.O.; S.116

2 F.Junghans: a.a.O.; S.116; darum ihre bisherige Verbannung aus der Betrachtung des Spiels.

3 F.Junghans: a.a.O.; S.122; Dies liegt allerdings vielmehr an der "Persönlichkeitsapperzeption". "Die theoretische Erwägung, welche (...) die Raumbewätigung als zeitlich neutral, als entzeitlichend ansieht" widerspricht der "Persönlichkeitsapperzeption". Vergl. A.Perger: a.a.O.; S.18/19. In Anlehnung an W.Stern (Studien zur Personalwissenschaft) steht Verf. vielfach in Gegensatz zu F.Junghans.

4 F.Junghans: a.a.O.; S.121.

5 F.Junghans: a.a.O.; S.138.

6 F.Junghans: a.a.O.; S.110. Die Wichtigkeit der neuen Auffassung wird allerdings in der Dimension der Wirkung gar nicht zum Ausdruck gebracht, sondern erst in der Reflexion.

7 Nach der Psychologie nur einige Sekunden.

ist die "Grundrealität", ist "reines Fließen" (1). In der Dauer sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschmolzen. (2) Erfahren wird sie in der Intuition, sie selbst ist Intensität. Bergson erklärt, daß "jede Erörterung zwischen den Deterministen und ihren Gegnern eine vorangegangene Vermengung der Dauer mit der Ausdehnung, der Succession mit der Gleichzeitigkeit, der Qualität mit der Quantität in sich begreift." (3) Damit ist die Zeit völlig vom Raume losgelöst, sie erhält Eigenständigkeit. Sie ist gleich einer durchstrahlenden Energie, ist "Zeugung oder sie ist schlechthin nichts." (4) Bergson setzt der "begrifflichen Ewigkeit" eine lebendige, eine Ewigkeit des Lebens entgegen, der wir uns nähern, wenn wir die Dauer als immer intensivere, immer mehr in sich zusammenziehende erleben. (5) Reine Dauer ist die Form, die "die Succession unserer Bewußtseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überläßt, wenn es sich dessen enthält, zwischen den gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen." (6) Die Dauer wird, als ein Moment der erlebten Zeit - aber von der Zeit als solcher unterschieden, denn nicht diese dauert, sondern ihre Inhalte, weshalb auch eine "absolute Dauer" nicht erlebt werden kann - der "verdachten" (7), verfälschten, weil verräumlichten Zeit der Physik entgegengesetzt. Hiermit taucht ein gewisser Parallelismus oder gar Dualismus zwischen "vitaler" und physikalischer Zeit auf (8), der sich versteift, wenn man den "élan vital" als

1 Zit.nach W.Gent: a.a.O.; 1930; S.312.

2 Ein wichtiger Satz, dessen Bedeutung aber erst im Bereich des Formalen voll sichtbar werden wird.

3 Henri Bergson: Zeit und Freiheit; Jena 1920; S.1

4 H.Bergson: Schöpferische Entwicklung; Jena 1912; S.344.

5 Vergl. W.Gent: a.a.O.; 1930; S.314.

6 H.Bergson: a.a.O.; 1920; S.78.

7 Ausdruck v. Klages; nach W.Gent: a.a.O.; 1930; S.70.

8 Jean Piaget: Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde; Übers. v. G.Meili-Dworetzki; Zürich 1946; S.396; Verf. weist darauf hin, daß die Einsteinsche Zeit ein der psychologischen Zeit näheres Modell einführe, worüber Bergson hätte froh sein sollen, anstatt die RT anzufechten. (Anm.14).

eine magische, unkontrollierbare Macht versteht.

Es ist zu beachten, daß die Einführung des Bergsonschen Begriffes der Dauer im Grunde völlig außerhalb jeden Gespräches über dramatische Gegenstände liegt. Denn es kann sich ja hier nur um eine Beschreibung eines B e t r a c h t e r s handeln, dessen Ich sich bei der Betrachtung eines theatralischen Werkes "dem Leben überläßt," eines Betrachters, der auf die Scheidung von gegenwärtigen und vorhergehenden Zuständen verzichtet. Dazu ist kein irgendwie verändertes dramatisches Gebilde nötig. Die Dauer, in der Weise wie sie Junghans verwendet, bleibt eine Bestimmung des Zuschauers! Betrachtet der Dichter aber seine Figuren und Handlungen unter diesem Dauereindruck, verleiht er seinen dramatis personis das Bewußtsein solcher Dauerempfindungen, so ist die Dauer aus der Dimension der Wirkung als eine Bestimmung des Bewußtseins des Zuschauers in den Bereich der Formprinzipien des Stückes verlegt, das heißt als im Dichter bewußte Dauer ist sie Form, dramatische Gegenwart geworden, woraus wiederum eine entsprechend modifizierte Wirkung resultiert. Bei Junghans ist die Dauer eben kein bewußtes Mittel dichterischer Einmischung, sie bleibt lediglich eine Resultante a u s einer Form.

Noch einer weiteren Zeitform des Dramatischen und des Dramas, die von Junghans berücksichtigt wird und die auch dem Drama zukommt, ist zu berücksichtigen.

c) Die Modifikation der Raum-Zeit.

Es handelt sich hierbei um eine Untersuchung des räumlichen Wertes der Zeitstrecken, um die Art und den Stil zeitlicher Formung.

(1) Wichtig ist hier, mit welchem Vermögen ein Zeitquantum bewältigt wird, wie das Drama diese Zeit erfüllt. Eine Zeitspanne darf nicht im Nachhinein behauptet, sondern muß als Vorgang im Raume gestaltet werden. (2) Diese Zeit tritt also nicht mehr isoliert neben dem Raume auf, sondern sie ist mit ihm zu einer

1 F. Junghans: a.a.O.; S. 74.

2 Man kann wohl sagen: die scenische Realisation der Zeit.

Einheit oder Union verschmolzen. wir kennen eine solche Zeitstruktur heute in der Relativitätstheorie. (1) Hier ist die Zeit "diejenige Richtung, in der sich die Kausalketten erstrecken." (2) Sie ist eine Art "Zustandsbezeichnung", ein "Konstitutionsmerkmal räumlicher Systeme." (3) Hier wird es möglich, Zeitgegebenheiten räumlich zu interpretieren. In der Weise, in der Junghans die Relativitätstheorie in seine Konzeption einführt, liegt für uns wenig Zwingendes. Bekanntlich ist die alltäglich gelebte oder vorgestellte oder gehandhabte Zeit ohnehin eine Raumzeit. Eine Bewegung, eine Geschwindigkeit wird als raumzeitliche Gestalt von uns entworfen. Dieses Modell einer Raumzeit hätte für die Absichten von Junghans vollauf genügt. Denn in den von ihm untersuchten Dramen und Theaterstücken ist von relativitätstheoretischen Konsequenzen keine Rede. Die Rolle der Zeit als eines Ordnungstypus in der Relativitätstheorie und ihre ähnliche Funktion in Dramatisch-Dramatischen konnte Junghans wahrscheinlich veranlassen, die Relativitätstheorie als Zeugin zu zitieren. Wie entbehren sie aber ist, zeigt sich am deutlichsten am Gebrauch, den Junghans von ihr macht - ganz zu schweigen davon, daß seine dramatischen Fast alle aus einer geschichtlichen Epoche stammen, in der die Relativitätstheorie noch in weiter Ferne lag. Zwei Arten der Zeitbewältigung werden unterschieden, eine äußere mit den Mitteln der Akustik und Optik und eine Innere, die sich als zwingende Kontinuität in der Verknüpfung der Szenen untereinander äußert. Hierbei wird dann wieder dem Rhythmus eine dominierende Rolle zugewiesen, was wiederum weit abführt von der Relativitätstheorie. Die Zeitbewältigung, als welche sich die Raum-Zeit dramatisch manifestiert, ist keine aus scenischen Bemerkungen oder Texthinweisen "rationell zu errechnende Zeitquantität" (4), sie ist eine Festlegung des Stils. (5) Zeitformung durch den optischen Raum

1. Hier ist offensichtlich eine Beschreibungsmethode dargestellt oder es ist über die Wirklichkeit aussagt, bleibe hier offen. Vergl. dazu Kurt Vogtherr: Raum, Zeit und Wirklichkeit; Sonderdruck der Monatsschrift Die Pforte; Heft 63,64,65; o.J.
2. Hans Reichenbach: Axiomatik der relativistischen Raum-Zeit-Lehre; Braunschweig 1924; S.309; zit. nach Junghans.
3. F.Junghans: a.a.O.; S.78
4. F.Junghans: a.a.O.; S.85
5. F.Junghans: a.a.O.; Kap.Zeitbewältigung. + Beispiele

gibt beispielsweise eine Scene aus Ibsens "Gespenster", wenn der hereinbrechende Frühlicht die grauenvolle Nacht des jungen Alving beendet und die verflossenen Stunden nachträglich "in einem Augenblick" (1) in qualvoller Länge erscheinen läßt - ganz im Gegensatz zu Gerhart Hauptmann etwa, der in "Rose Bernd" die Zeit lediglich in kalendarischer Fixierung scenisch auftreten läßt, mit Bezeichnungen wie "Heiterer Sommernachmittag zu Anfang August". "sonnig warmer Morgen im Mai". (2) Es handelt sich allerdings hier wohl auch noch um die Charakteristik einer bestimmten Atmosphäre. Demgegenüber führt Junghans als Beispiel innerer Zeitbewältigung den Eindruck der Gleichzeitigkeit bei nacheinanderliegenden Szenen an. (3) Auch diese Bestimmungen gehen also nicht vom Formalen aus, sondern von der "Erlebnistatsächlichkeit" und liegen daher auf der subjektiven Seite, welche die andere Komponente des Komplexes "Dramatisch" ausmacht. Sie bringen weder Neuerungen für das Drama noch für das Dramatische - was der Verf. ja auch nicht beabsichtigte, sondern lediglich Neuerungen in der Deutung der dem Dramatischen und dem Drama zugestandenen üblichen Zeitstruktur.

d) Zusammenfassung und Schlußfolgerungen

Die Zeit, und auch die Zeit im Bereich der Kunst und des Dramatischen, läßt sich aus verschiedenen Gesichtspunkten oder Perspektiven heraus betrachten, zum Teil entsprechend den menschlichen Vermögen. Da diese Vermögen nicht strikt gesondert, sondern immer schon verschmolzen auftreten, trennt sie erst die Reflexion, und sie trennt damit auch die Zeitauffassungen. Die mit dem Verstande aufgefaßte Zeit ist die meßbare, physikalische Zeit, die beliebig teilbar und jederzeit wieder rekonstruierbar ist. Sie kann mit Uhren festgestellt werden. Sie ist mit der empirischen Zeit, wenn es sich um ein Kunstwerk handelt, vergleichbar. Insofern ist sie eine Grundbestimmung etwa des Romans, eines Musikstückes und ei-

1 F. Junghans: a.a.O.; S. 85

2 zit. nach F. Junghans: a.a.O.

3 Es handelt sich hier indeß um "personale Raumzeitlichkeit", die eine andere ist als die "impersonal-mathematische". Vergl. W. Stern: Studien zur Personalwissenschaft; Leipzig 1930; S. 87 und 113.

nes Dramas. Sie ist eine Komponente der Denkbarkeit der Zeit, ihr entspricht der Begriff als Form des Verstandes.

Eine Sonderbestimmung dieser Zeit ist die Raum-Zeit in der Relativitätstheorie. Die Zeit ist hier eine Union eingegangen mit dem Raum zu einem umfassenden Gebilde, das man "Welt" nennen kann. Wir brauchen hier nicht näher auf ihre Bestimmung einzugehen. Dies geschieht im zweiten Kapitel. Wichtig ist uns nur, daß sie eine gleichfalls vom Verstande bearbeitete Zeit ist.

Nun ist wichtig zu sehen, das dem Drama als einer spezifisch gestalteten Form zunächst einmal nur diese Zeitstruktur zugeschrieben werden kann. Zwar kann ihm eine andere Zeitstruktur immanent sein, aber diese ist nicht direkt an der Form nachzuweisen. Erst wenn wir unsere Untersuchung aus dem Bereich der Formgegebenheit in den Bereich des Dramatischen verlegen oder jenen um diesen bereichern, tritt mit dem Einbezug des Momentes der Aufführung die Modifikation der erlebten Zeit in den Blick. Denn mit der Bezeichnung Aufführung ist ja etwas Lebendiges zu dem rein gedanklich-abstrakten Formalen hinzgetreten. Das Dramatische gehört in den Bereich des Spiels, (nicht aber ist das Dramatische das Spiel, welche Verwechslung Jung-hans beging). So läßt sich also mit dem Blick auf das Dramatische die erlebte Zeit auffinden. Das Erlebnis hat kein Bedürfnis nach Meßbarkeit der Zeit. Es kennt die Dauer als eine Weise des Beharrems in der Zeit. Besteht nun das Dramatische als Erlebnis der Aufführung aus der Komponente Stück - Zuschauer, so findet sich die erlebte Zeit als Wirkung des Stücks auf den Zuschauer. Diese Wirkung als Dauererlebnis kann vielleicht durch den Aufbau des Stückes zersetzt oder intensiviert werden, sie kann aber nicht in ihrem Wesen als Dauererlebnis umgestaltet werden, solange erlebte Zeit erlebte Zeit ist und solange sie sich auf eine der empirischen Zeit angegliche Stückzeit stützt, die wir als Zeiterstreckung kennenlernten. Grundlegende Änderungen an dieser Zeit würden auch ihre Wirkung, eben

die erlebte Zeit in ihrer Struktur verändern, vielleicht in der Weise, daß sich die Kategorien der Realität und der Modalität einige Verlagerungen gefallen lassen müßten. Will man die Zeitbeschaffenheit im Dramatischen und im Drama festlegen, so ist das mit diesen beiden Zeitmodifikationen geschehen. (Die vorgestellte Zeit entspricht im wesentlichen der erlebten Zeit, allerdings weist sie die Tendenz zur Verräumlichung gegenüber dieser auf.). Im Prinzip gelten diese beiden Zeitmodifikationen, als eine besondere Betrachtungsweise, für alle noch so veränderten dramatischen Formen.

Innerhalb der ersten Betrachtungsweise ist nun noch eine weitere möglich, die wieder ganz im Formalen bleibt. Die "objektive" Zeit oder die Zeit in der Reflexion zerfällt, vorgestellt als Band oder Fluß, in drei Phasen oder Dimensionen, nämlich in die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Für das Drama wie für das Dramatische, verstanden jetzt ganz allgemein als dessen Wesen, ist die Dimension der Gegenwart von ausschlaggebender Bedeutung. Dem strengen, klassischen Drama (Einortdrama) (1) ist die "absolute Gegenwart" gemäß, indem es "primär" ist und "sich selbst" darstellt, nur auf sich selbst bezogen ist (2). Von hier aus ist die Forderung nach dem Einheitsdrama zu verstehen. Dieses Drama war, bewußt oder unbewußt, Ausgangspunkt und Maßstab bis in die jüngste Zeit. Tritt in diesem Drama die Vergangenheit im erinnernden Gespräch auf, so wird die Gegenwart relativiert, indem sie auf etwas bezogen wird, was außerhalb des Dramas als seiner eigenen, abgeschlossenen und "primären" Existenz liegt. Eine stärkere Relativierung tritt ein durch den Zeitwechsel oder Zeitsprung, der stillschweigend den epischen, also dem Drama äußerlichen Hinweis impliziert, daß nun mehrere Tage oder Wochen vergangen sein sollen. (3) Die punktuelle, ständig jetzige Gegenwart

1 Wie es von P.Szondi: a.a.O.; S.12ff definiert ist. Einortdrama ist ein Begriff von A.Perger: a.a.O.;

2 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.14/15. Natürlich ist die "absolute Gegenwart" immer schon Zeit-Montage, "Zeitdichte" (Petsch) als "Zeitbewältigung" (Junghans).

3 Shakespeares Historien, das mittelalterliche Mysterienspiel und auch das Barocktheater gehen nicht vom Drama aus.

ist aber auch hier noch leitendes Prinzip. Bis zum Beginn des modernen Theaters ist die Relativierung der Gegenwart in Form der Bilderschauspiele oder des Stationendramas und in Versuchen der Transponierung der Simultanbühne geradezu ein Kennzeichen des Theaters. Es ist logisch, daß damit etliche epische Momente in das Dramatische einströmten, was schon erhellt aus der zeitlichen Struktur epischer Formen. Das Moment des Szenisch-Theatralischen ist aber deshalb diesen Stücken nicht abzusprechen, indes hat der Begriff Dramatisch von Innen her eine solche Ausweitung erfahren, daß er als Gegenpol zu dem Begriff Episch nicht mehr recht taugt. Es ist deshalb richtig, für die moderneren Stücke den Begriff Spiel einzuführen, allerdings muß man sich dann darüber klar sein, daß dieser Begriff nicht mehr synonym mit dem Begriff Dramatisch verwendet werden kann, wenn anders Dramatisch noch ein festumrissener Begriff sein soll. Tut man dies dennoch, sieht man das Wesen des Dramatischen als Spiel-Sein oder Spiel-Gestalt, so ist auch das Filmdrehbuch, die musikalische Notation oder das choreographische Zeichen wesentlich dramatisch - was ja wohl nicht der Fall sein kann. Verwenden wir im Folgenden einmal den Begriff Spiel, so geschieht das im Sinne der modernen episch-dramatischen Mischformen. Diese kamen zustande, wie wir sahen, durch die mehr oder weniger rigorose Relativierung der Zeit als Dimension der Gegenwart. Das Substrat, an dem sich Veränderungen der Zeit vollziehen, ist also für unsere Untersuchung schon das Spiel der relativierten Gegenwart. Denn diese relativierte Gegenwart bedeutet keineswegs eine Überwindung der Kategorie der Zeit! Viel eher zeigt sich an ihr, daß die Zeit bis dahin "in der Dramaturgie ein Faktor außerhalb der Kunst" (1) bleibt!

Daß die Zeit als Dimension der Gegenwart von höchster Wichtigkeit für Drama und Dramatisches ist, ist damit dargetan. Damit ist aber die Zeit als dichterische Formungskraft auch für das Drama keines-

1 J. Scherech: a.a.O.; S. 54

wegs verneint. Ist die Dauer ganz allgemein ein Relationserlebnis, so wird sie als Wirkung durch die ständige, punktuelle Gegenwartigkeit, die nur immer das Jetzt kennt, unmöglich gemacht, insofern eine Relation des Jetzt höchstens auf dieses selbst gegeben sein kann. (Bei der relativierten Zeit werden ganze Zeiträume aufeinander bezogen, nicht also Zeiteile wie das Jetzt). Wenn es dennoch möglich ist, bei strengster Gegenwartigkeit Dauereindrücke zu empfangen, so daß uns ein kurzes Stück lang und ein langes Stück (in seiner Zeiterstreckung) kurz erscheinen kann, so weist das auf die Art, w i e diese Gegenwartigkeit gestaltet, verknüpft oder bewältigt ist. Es ist also die Zeit als dichterische Formkraft hier von Wichtigkeit. Der Stoff aber bleibt in jedem Falle die Gegenwartigkeit. (1) Auf Grund ihrer werden in der Gestaltung solche s u b j e k t i v e n Eindrücke wie Tempo, Spannung, Kontinuität oder Dauer möglich. Da auch wir diese subjektiven Zeiteindrücke berücksichtigen wollen - in ihrem veränderten Bewußtsein - sprechen wir nicht nur von der Formgegebenheit des Stückes, sondern vom Theater, zu welcher Bestimmung dann auch Scene, Inszenierung und Theaterbau gehört. Auf diese Weise vermeiden wir den Begriff des Dramatischen, was nach dem Vorhergehenden nun verständlich geworden sein dürfte als eine Notwendigkeit.

Die Prädominanz der Dimension der Gegenwart für unsere folgenden Untersuchungen über die Veränderungen der Zeit und des Zeitbewußtseins soll uns dieser verneinende Satz bestätigen, der einerseits eine Wahrheit sagt, nämlich durch das Wort dramatisch: "In Regionen, in denen das Gestern und das Morgen zusammenfielen, ließe sich träumen und phantasieren, aber kein dramatisches Werk denken." (2)

1 Das Wie der Formung der Gegenwart ist aber auch einfach ein Faktum der Zeit in der Kunst, die nicht unbedingt mit der Zeit der alltäglichen Erfahrung verglichen werden kann!

2 F.Junghans: a.a.O.; S.49.

2. Kapitel

Veränderte Funktion und verändertes Bewusstsein der Zeit

Die Zeit im Drama und im Dramatischen - im gattungspoetischen Sinne verstanden - kann nur immer die absolute, im weiteren Sinne die relativierte Gegenwart sein. Keine Gegenwärtigkeit fällt schließlich ineins mit dem Augenblick, der Grundelement des gedachten Zeitflusses ist. Real ist nur dieser Augenblick, das Früher und Später kann als imaginär oder unreal gelten. (1) Eine andere Zeitdimension als die Gegenwart, etwa die Vergangenheit, kann, als Dimension für sich, nur thematisch im Drama vorkommen, niemals formal, solange der Begriff Drama Gultigkeit haben soll. Kommt Vergangenheit formal, also präsent vor - was zunächst in sich widersinnig zu sein scheint - so ist das Spiel schon jenseits des Dramas und der dramatischen Zeit zu suchen. Sodann schlägt diese Vergangenheit im Moment ihres "Da"-Seins notwendig sofort wieder in Gegenwart um. Es ist gleichsam ein Sprung in der Zeit und innerhalb der Zeitdimensionen geschehen, ein Wechseln zeitlicher Ebenen. Vergangenheit, die - neben einer Gegenwart, zu der sie als Vergangenheit steht - präsent wird, ist als solche, wenn anders sie auf der Bühne existent sein soll, Form. Die Form der Gegenwart alles Dramatischen ist die Je-Gegenwärtigkeit, das punktuelle, ausdehnungslose, aber auch intensitätslose Jetzt und das reine Zwischen. Indem nun formgewordene "Vergangenheit" mit solcher Gegenwart gleichzeitig "da ist", ist die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, als zwei Dimensionen der Zeit, ungemein aufgelockert, ja eigentlich aufgehoben, die Dreiphasigkeit der Zeit und ihre Reduzierung auf ein reines Zwi-

1 Auf die Problematik des Augenblicks, der bei Aristoteles subjektiv als reines Zwischen, objektiv als Atomon gedacht ist, bei Thomas in nunc stans und nunc fluens aufgeteilt und der Ewigkeit gleichgesetzt, können wir hier nicht näher eingehen.

schen ist gefallen. Damit ist ein Begriff von Gegenwart aufgetaucht, der mit jener punktuellen nicht mehr zu vereinbaren ist; damit scheint zunächst der Begriff Zeit überhaupt aufgehoben zu sein. wird die Verwerfung der Dreidimensionalität (1) durch die Vergegenwärtigung auch der Zukunft noch krasser, so könnte man den Begriff Zeit schlechthin ersetzen durch den der Gegenwart, denn es herrschte ja "überall" und immer schon Gegenwart, indem das Früher und Später, das Vorher und Nachher, das Gestern, Heute und Morgen ineins - nicht aber etwa in einen Augenblick oder in ein Jetzt - fallen. Diese Gegenwärtigkeit ließe sich zunächst d e n k e n als Präsenz oder Wirklichkeit aller wirklichen Be- und Gegebenheiten, aber auch aller nicht mehr wirklichen oder noch möglichen. Die Gesamtheit aller wirklichen und möglichen Ereignisse i n d e r W i r k l i c h k e i t stellte die "Welt" dar. (2)

In einem anderen Sinne kann man von einer Zweidimensionalität der Zeit sprechen, wenn man nämlich parallel zu den Phasen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, unter Ausschließung aber der Gegenwart, das Vorher und Nachher, das Früher und Später setzt als die eine Dimension, das Jetzt und das Zugleich aber als die andere, oder indem man Nacheinander und Zugleich als zwei Dimensionen betrachtet. In der oben angedeuteten permanenten Gegenwart würden diese beiden Dimensionen ihres dimensionären (und damit räumlichen) Charakters verlustig gehen und damit verschmolzen. Das Resultat wäre ein All-zugleich, nicht in addierender Weise verstanden. Auch dafür verwendet man besser den Begriff immerwährender Gegenwart.

1 Auf die Dreidimensionalität des discursiven Denkens ist in neuester Zeit immer wieder hingewiesen worden. Vergl. Gerhard Hauptner: Über das Zeitfernrohr, Vorbemerkungen zu einer philosophischen Analyse der Historizität des geschichtsbildenden Subjekts und der Zeitgestalt der historischen Welt; Beiheft zur Zeitschr. f. philos. Forschung, 2; Meisenheim/Glan 1950.

2 Vergl. Leopold Infeld: Einsteins neue Theorie; Merkur, V. Jhg. Heft 6; S. 528: "Die Gesamtheit der möglichen Ereignisse bildet eine vierdimensionale Welt."

In welcher Weise hier schon auf ein neues Wahrnehmen der Zeit und damit auf ein verändertes Bewußtsein hingewiesen ist, zeigt sich schon an der Schwierigkeit der begrifflichen Darstellung. (1) Wir versuchen uns deshalb mit Hilfe von Symbolen verschiedener Wissenschaftszweige, in denen zeitliche Veränderungen mit ähnlichen Konsequenzen gegeben sind, verständlicher zu machen. Nur auf diese Art entgehen wir auch dem Vorwurf, eine unzulässige Vermengung der Kategorien durchzuführen. Es erfolgt hier also keine Deduktion, sondern ein Vergleichen von Strukturen.

a) Die Veränderungen an der physikalischen Zeit

Hier bietet sich zunächst die Problematik des Zeitbegriffes in der Relativitätstheorie an. (2) Eine Relativierung, ja fast Negierung des Begriffes des werdens zugunsten des Seins ist eines der charakteristischsten Merkmale dieser Theorie. An die Stelle der heraklitischen Welt des werdens tritt die eleatische des Seins. Eine Raum-Zeit-Union, ein vierdimensionales Kontinuum (Minkowski) ist einfach. In diesem vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum sind alle vier Dimensionen nichts absolut Selbstständiges mehr, sondern Komponenten eines Ganzen, der "Welt". Bewegung wird ein relativer Begriff. Zeitmessung wird abhängig vom Bewegungszustand des Beobachters. (3) "Jeder derselben hat zunächst seine eigene Zeit." (4) Dazu war es nötig, die Auffassung der Zeit als eines ewig und gleichmäßig dahinfließenden Stromes aufzugeben. Der Newtonsche Begriff "tempus absolutum" wird aufgegeben. Diesem Prinzip der Relativität widerspricht scheinbar das Prinzip der Konstanz der Lichtgeschwindigkeit. Bei der Frage, in Bezug auf was die Fortpflanzung des Lichtes mit einer bestimmten Geschwindigkeit vor sich geht, sah sich die

- 1 Die Schwierigkeiten hängen mit der "Kinematik des homo interior" zusammen, durch welches Modell "das Konstitutionsproblem der Zeit in das prospektive Problem von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" modifiziert wird. Vergl. W. v. Geismar: a.a.O.; S. 537.
- 2 In welchem Maße diese der Wirklichkeit entspricht, kann uns hier gleichgültig sein. Vergl. Anm. 1, S. 26
- 3 Vergl. Albert Einstein: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie; S. 16f., 16. Aufl.; Braunschweig 1954.
- 4 W. Gent: Das Problem der Zeit, eine historische und systematische Untersuchung; Frankfurt/a. 1934; S. 49.

Relativitätstheorie auf die Antwort verwiesen, daß sie bezüglich aller Bezugssysteme (Körper, auf die sich unsere Geschwindigkeitsangaben beziehen), die sich gegeneinander gradlinig und gleichförmig bewegen, mit der Geschwindigkeit c ($=300\,000\text{ km/sec.}$) vor sich geht. Das Prinzip der Konstanz der Lichtgeschwindigkeit definiert erst, was Gleichzeitigkeit ist, die eben nicht apriorisch gegeben ist. Beide Prinzipien (das der Relativität und das der Konstanz der Lichtgeschwindigkeit) sind also richtig. Man hat deshalb seine Vorstellungen über Raum und Zeit so zu modifizieren, daß die Messung der Lichtgeschwindigkeit in zwei oder mehreren gleichförmig bewegten Systemen nach allen Richtungen stets den gleichen Wert c ergibt. Damit ist der Gleichzeitigkeitsbegriff relativiert auf den Bewegungsbegriff (1). Die Zeit verfließt also anders für verschiedenen bewegte Beobachter!

Ist nun das Raum-Zeit-Kontinuum ein einisches "da-Seiendes", wie kommt dann ein erlebnisartiges Nacheinander zustande? Das erlebnisartige Nacheinander kommt dadurch zustande, das unser Bewußtsein die "Weltliche" entlang wandert. Nicht die Ereignisse kommen, so kann man sagen, sondern wir selbst begegnen ihnen auf unserem Wege. Dabei ist die "Formalität" des Stattfindens "ganz einfach der Hinweis, daß der Beobachter an dem in Frage stehenden Ereignis vorübergekommen ist, und diese 'Formalität' ist nicht von Wichtigkeit." (2) Kommt man nun aber das Zugleich das Räumliche, das Nacheinander das Zeitliche, so erscheint die vierdimensionale Raum-Zeit-Welt als eine total verräumlichte oder total entzeitlichte "Welt". Ihr deterministischer Charakter ist ja auch nicht zu leugnen, denn in dieser Welt ist alles schon "da". Es hängt nur von der Weite des Bewußtseins ab, in welchem Ausmaß diese Gesamtheit und Gleichzeitigkeit wahrnehmbar ist.

Man ist aber zunächst zu bemerken, daß zu dieser Theorie in Widerspruch eine andere moderne physikalische Theorie steht, nämlich die

³ Vgl. L.H.Thirring: Die Idee der Relativitätstheorie; Wien 1948
A.S.Eddington; zit.n. J.Gebser: a.a.O.; 19. Bd.II; S.157

Plancksche Quantentheorie und die sich hieraus ergebende neue Atomphysik. So besagt die Heisenbergsche Unbestimmtheitsrelation, daß nicht mehr bestimmbar ist, ob sich ein Geschehen (im Bereiche der Elementarteilchen) streng kausal vollzieht oder sich erst jeweils bestimmt, also damit ein Moment der Unbestimmtheit, des Indeterminismus, der Diskontinuität oder im analogen Sinn der Freiheit aufweist. (1) Es wird sogar gesagt, daß sich in Raum-Zeit-Bereichen von der Größenordnung der Elementarteilchen "selbst die Begriffe Früher oder Später nicht mehr richtig definieren" lassen, ja daß "gewisse Prozesse scheinbar zeitlich umgekehrt ablaufen, als es ihrer kausalen Reihenfolge entspricht", und daß "der Begriff der zeitlichen Reihenfolge problematisch zu werden beginnt." (2) Diese Feststellungen sind umso bedeutender, als es sich um physikalische handelt, also von einem quantitativen Zeitbegriff ausgehen, der sich durch die vorstehenden Äußerungen als unzureichend selbst aufzuheben droht.

Die Lösung der Widersprüche zwischen der Relativitätstheorie und der Quantentheorie, soweit sie den Zeitbegriff betreffen, kann darin gesehen werden, daß die Relativitätstheorie auch in ihren neuesten Erweiterungen nur den "Rahmen" darstellt, innerhalb dessen sich die einzelnen Geschehen abspielen. Sie ist gleichsam der "statistische Durchschnitt aller Individualwirklichkeiten" (3). In dem Moment der "Freiheit", das sich in der Heisenbergschen Unbestimmtheitsrelation kundgibt, liegt die Forderung, die Zeit mehrdimensional zu denken, dem vierdimensionalen "Rahmen" eine fünfte Dimension oder eben der Zeit eine zweite Dimension zuzuschreiben. Schon die Tatsache des

1 Der bis dato unumstößliche Determinismus mußte durch Wahrscheinlichkeitsgesetze ersetzt werden, die Begriffe Kausalität und Individualität mußten neu überprüft werden. Vergl. Werner Heisenberg: Atomphysik und Kausalgesetz; in: Das Naturbild der heutigen Physik; Hamburg 1955.

2 W. Heisenberg: Das Naturbild der heutigen Physik; Hamburg 1955; S. 34.

3 Alois Wenzl: Unsterblichkeit; Sammlung Dalp; München 1951; S. 31

Gedächtnisses, dem es möglich ist, einen größeren Zeitraum auf einmal zu überschauen, verweist auf eine physische und eine psychische Zeitdimension. Diese zweite Zeitdimension wäre gleichsam eigentlichere Zeit, in der "nichts verloren (geht), was je unser war." (1) Eine bewußte Aktivierung dieser eigentlicheren Zeit hätte ständige all-perspektivische Gegenwärtigkeit (Gegenwärtigkeit = Bewußtsein) zur Folge. Die Mehrdimensionalität der Zeit, die sich konsequent aus den neuen physikalischen Konzepten folgern läßt, ist ein Gedanke, auf den man in jüngster Zeit häufig stößt. Der "gebräuchlichen" Zeit als der "geschlossenen", versinnbildlicht durch die Linie, als dem kausal determinierten Fluß, als der absoluten Zeit Newtons, wird die "offene Zeit" als eine Dimension der "ständige(n) Entscheidung zwischen Ja und Nein", also die Zeit als Freiheit, Diskontinuität und Akausalität zur Seite gestellt oder besser als Koordinate zugesetzt. (2)

Weltfläche der Relativitätstheorie oder Raum-Zeit-Kontinuum sind nur der "potentielle Rahmen" (3), die Möglichkeit, der Spielraum, in welchem Wirklichkeit, Verwirklichung durch freie Akte sich vollziehen kann. Dieser potentielle Rahmen ist, da er kausal determiniert oder final antizipiert gedacht werden kann, überzeitlich oder zeitlos, schlechthin seiend und also im Ganzen überschaubar für ein umfassendes Bewußtsein. Das Bewußtsein integriert sich diese Ganzzeit, indem es die bisherigen Zeitvorstellungen überwindet in eine gleichsam vierdimensionale Betrachtungsweise, die man sich als ein "In-Beziehung-wissen" vorstellen kann. In welcher Zeit aber "geschieht" dieses "In-beziehung-wissen"? Die freien Akte fordern, insofern sie eben frei sind, für sich eine andere Zeitdimension als diejenige, die als vierte Dimension, als meßbare Zeit also, in den potentiellen Rahmen eingegangen ist. Diese muß immateriell (4) sein, denn nur die - quan-

1 A.Wenzl: a.a.O.; S.69; Verf. weist bezeichnenderweise auf T.S. Eliots Gedichtauszug "Burnt Norton": "Die Gegenwart und die Vergangenheit/ sind in der Zukunft vielleicht beide gegenwärtig/ und Zukunft einbegriffen in Vergangenheit."

2 Vergl. E.Wasmuth: Der Mensch und die Denkmachine; Köln u.Olten; 1956; S.62ff., S.78.

3 A.Wenzl: a.a.O.; S.91.

4 Vergl. A.Wenzl: a.a.O.; S.87.

titative - Zeit der Raum-Zeit-Union ist "materiell", da ja diese Union als Gestalt der Materie fungiert, zumindest indem der Raum und die Zeit dieser Union sich an der Materie realisieren. Das ständige Dasein, die ständige Realisation der "Welt" geschieht dann etwa in einer "Zeit", die als räumlich sich bewegende, aber nicht in der Zeit bewegende "aionische Welt" (1) interpretiert wurde. Die "wirklich begriffene Zeit (...) die aufgenommene: die Zeitlosigkeit" (2) oder die "wahre Zeit der Fortdauer" (3) ist also eine denknotwendige Konsequenz moderner physikalischer Thesen; und diese Thesen ermöglichen es erst, so etwas wie permanente Gegenwart zu umschreiben.

Nach der bisherigen Zeitauffassung war Gegenwart auf ein unendlich kurzes Zeitmoment komprimiert. Ist nun die Gleichzeitigkeit ein relativer Begriff, der erst definiert werden kann durch seinen Bezug zur endlichen Ausbreitungsgeschwindigkeit des Lichtes, so ist es auch der Begriff der Gegenwart, der noch von Kant als das Zugleich definiert wurde. (3) Der Bereich der Gegenwart wird nun "n i c h t auf einen unendlichen kurzen Zeitmoment beschränkt." (4) Zwischen Vorher und Nachher liegt ein endlicher Zeitabstand, dessen (zeitliche) Ausdehnung von der räumlichen Entfernung zwischen Ereignis und Beobachter abhängt. Die Relativierung absoluter Gegenwart, und mit dieser Relativierung ihre Diaphanität in einen überdeterminierenden Zusammenhang, und ihre sich daraus denknotwendig ergebenden Folgen demonstriert am besten das Beispiel eines mit nahezu Lichtgeschwindigkeit zu einem entfernten Stern fliegenden Reisenden. Während dieser nur einige Jahre altert, sind die Zurückgebliebenen schon lange gestorben, hundert und mehr Jahre sind auf der Erde verfloßen. (5) Es gibt also mehrere

1 Vergl. H. Conrad-Martius: a.a.O.; 1954; 2. Abschnitt.

2 W. Perpeet: a.a.O.; S. 354

3 Vergl. W. Gent: a.a.O.; 1930. Kap. über Kant. Zugleich bedeutet hier soviel wie Unsichtbarwerden der Zeit durch Zusammenfallen zweier "Gleichzeitigkeiten". Im Begriff Gleichzeitigkeit ist immer noch ein Rest von numerischer Verschiedenheit. Insofern ist in ihr die Zeit noch nicht zur "Null-Kategorie" herabgedrückt.

4 W. Heisenberg: a.a.O.; S. 33.

5 Beispiel nach H. Thirring: a.a.O.; S. 68ff. Man denke auch an Einsteins Bild von den Zwillingen.

"Gegenwerten" für verschiedene Beobachter. Für je einen Beobachter werden sie zu Gegenwart und Zukunft oder Vergangenheit. Die bewußtseinsmäßige Realisation der solchermaßen relativierten Zeit durch nur e i n e n Beobachter erfordert eine unerhörte Umstellung. Zur Findung dieser veränderten Zeitkonzeption selbst war eine Neuwertung der entsprechenden Begriffe im Bewußtsein Voraussetzung. Einsteins Analyse zeigte, daß die Voraussetzungen der Raum- und Zeitbegriffe "durchaus keine Denknöthigkeiten sind, daß ferner, wenn man sie fallen läßt", bestimmte Widersprüche in den Erfahrungstatsachen fortfallen. Die lapidare Formulierung "wenn man sie fallen läßt" beinhaltet die bewußtseinsmäßig schwierige Umstellung. Denn mit "Vorstellungen" war nun keineswegs mehr zu operieren. (1)

Noch in einer anderen Hinsicht verlangt die moderne Physik eine Veränderung in der Zeitauffassung. Ein Axiom der Einsteinschen Relativitätstheorie besagt, daß die "Welt" endlich ist, aber unbegrenzt. Das bezieht sich nicht nur auf den Raum, sondern auch auf die Zeit, denn "Welt" ist die Union von Raum und Zeit als "Wirkfeld" (2) d. Materie. Auch die Zeit ist also endlich; die Welt ist nicht eigentlich i n, sondern m i t der Zeit entstanden, oder die Zeit mit der Welt. Neueste Forschungen untersuchen das Alter der Welt (3). Damit ist gesagt, daß man allen Ernstes einen Zustand der Vor-Zeithaftigkeit als wirklich annimmt, der freilich vorstellungsmäßig nicht mehr zu realisieren ist, "da selbst die Anwendbarkeit eines Begriffes wie Zeit für ihn nicht besteht." (4) Mit der Endlichkeit des "gekrümmten",

1 A. Einstein; Zit. nach H. Thirring: a. a. O.;

2 Vergl. Anton Neuhäusler: Augustinus und die Zeitauffassung der heutigen Physik; in Zeitschr. Hochland; Jhg. 43; 1950; S. 476

3 Vor allem: Pascual Jordan: Die Physik des 20. Jahrhunderts; Braunschweig 1949; 7. Aufl.; S. 144ff.

4 Carl Friedrich v. Weizsäcker, in: Die neue Weltanschauung; a. a. O.; S. 69. - Die Schätzungen über das Alter der Welt divergieren bei den einzelnen Forschern.

ähnlich einer Kugeloberfläche in sich zurücklaufenden unbegrenzten Raumes liegt auch der Gedanke einer gekrümmten Zeit nahe, die ebenfalls unbegrenzt, aber endlich ist. (1) Das Weltall wird gedacht als ein sich ständig ausdehnendes, räumlich in oder mit der Zeit, unbegrenzt, aber eben endlich. Analog dazu ist das Raum-Zeitkontinuum determiniert, die Quantentheorie aber ist getragen von einem Moment des Indeterminismus. In beiden Fällen ist die Lösung der scheinbaren Widersprüche die Vorstellung von "Welt" als der Gesamtheit des Geschehens. Der Determinismus der Raumzeitunion legt die Möglichkeit einer überzeitlichen Schau, eine Betrachtung *uno aspectu*, nahe. Das nieße Entzeitlichung der Welt. Doch diese Hypothese ist wohl zu verwerfen, da die Mächtigkeit des Erlebens gegen eine Zeitlosigkeit der Dinge spricht. (2) Vielmehr läßt sich aber zeitliches Geschehen auf dem Hintergrunde der Vor-raumzeitaufrichtigkeit schauen, sodaß Zeitliches transparent wird zu Zeitreinheit. Ähnlich ist ja das begrenzte Bewußtsein umschlossen von zeitlos Unbewußtem, welches, vom Bewußtsein durchstrahlt, als Zeitloses in die Zeitlichkeit gehoben diese selbst zur Zeitreinheit erweitert. (3) Hiermit ist eine gewisse Überwindung der Zeit angedeutet, die nicht ihre Vernichtung oder Negierung bedeutet, sondern eben ihre Meisterung als eines Mittels der Formung, wie es ähnlich sich mit der Meisterung des Raumes verhielt, als man die Perspektive entdeckte. (4)

Die Einbeziehung der - meßbaren - Zeit in das dreidimensionale Raumgefüge bewirkte also zunächst einmal eine Auflockerung des Statischen zum Dynamischen. Diese Dynamisierung läßt sich in Analogie am Bildraum in der modernen Malerei demonstrieren, in der oftmals verschiedene Phasen und Perspektiven eines Gegenstandes gleichzeitig dargestellt sind. Die Zeit selbst kommt

1 Vergl. G.Hauptner: a.a.O.; S.6 u.ö..Verf. hebt den Gegensatz dieser Zeit gegen die gradlinige "Uhrenzeit" der vierten Dimension ab, die der "Zeitreisende", als Determinante, bei H.G.Wells/Friedell nach vor- und rückwärts beliebig abreist.

2 Vergl. A.Neuhäusler: a.a.O.; S.481f.

3 Vergl. J.Gebser: Ursprung und Gegenwart; a.a.O.; Bd.I u.II; sowie A.Wenzl: a.a.O.; S.78ff.

4 Vergl. J.Gebser: a.a.O.; Bd.I.

hier in negativer Weise als zertrümmerter dreidimensionaler Raum zum Vorschein. Auch der Entwicklungsbegriff wird vielfach von solchen Malern verworfen. (1) In der Musik entspricht der Dynamisierung des Statisch-Räumlichen die Rhythmisierung und damit die Auflösung des akkordischen Klangraums. Denn je motorischer die Rhythmisierung, desto weniger kann sich der Melos behaupten. (2)

Die Veränderungen, die die moderne Physik an dem quantitativen Zeitbegriff vornahm, sind damit umrissen. Um eine philosophische Deutung der neuen physikalischen Zeitwertung kann es uns hier ebensowenig gehen wie um ihre Rechtfertigung oder Verneinung. Ihre Erörterung hat nur den Zweck, mit der exakten Bestimmung eines veränderten Zeitbegriffes diese Veränderungen als einer Wirklichkeit - nicht einer Utopie oder der Phantasie - zugehörig zu erweisen, und ebenso dadurch auf die Konsequenzen hinzuweisen, die sich hieraus für das Zeitbewußtsein überhaupt ergeben.

b) Die Veränderungen an der psychologischen Zeit

Der begrifflichen Zeit steht gegenüber die seelische Zeit. Erlebt wird die Zeit zunächst einmal immer auf die gleiche, durch die Sinne vorgegebene Weise. (Während sie in vieler Weise g e d a c h t) werden kann.). Hauptmerkmal dieser Zeit ist ihre Unmeßbarkeit und ihre tiefe Fremdheit dem Begriff der Zahl gegenüber. (3) Dennoch zeigen die Modelle der Raum-Zeit-Welt und

1 Picasso lehnt den Entwicklungsbegriff in Bezug auf seine Malerei ab: "Die verschiedenen Darstellungsweisen, die ich in meiner Kunst angewandt habe dürfen nicht als Entwicklung angesehen werden oder als Stufen in Richtung auf ein unbekanntes Ziel...". Picasso setze anstelle von Entwicklung eine Art "ewiger Gegenwart", indem er sich "dem Kontinuum der Zeit und der Kausalität" entziehe. "Er wird sozusagen unhistorisch ... So wäre denn Picasso in jedem Augenblick seines Lebens alles, was er in seinem ganzen Leben gewesen ist." Kurt Kusenbergs: Picasso; S.9/10; München 1953; Zitat v. Picasso ebenda.

2 Deutlichstes Beispiel ist die Jazzmusik, deren neuartiges Klangbild weniger auf neuer Harmonik als auf der Veränderung des Klangs durch die Rhythmik beruht.

3 Vergl. H.Weyl: Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft; 1927.

des Bewußten und Unbewußten weitgehende Ähnlichkeit. Das Unbewußte, in der Terminologie C.G.Jungs das "kollektive" Unbewußte, ist ein umgreifendes Kontinuum, in welchem alles jederzeit (latent) gegenwärtig ist. Im Gegensatz zum Bewußtsein ist die dem Unbewußten zusprechbare Zeitdimension gerade nicht die Vergangenheit, sondern eine immerwährende Gegenwart. Das Unbewußte ist schlechthin, so wie es gesagt werden konnte vom vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum; nur daß das Unbewußte in seinem Wesen gänzlich unräumlich ist. Das im Traum sich offenbarende Unbewußte zeigt einen gegenüber der "Uhrenzeit" schnelleren und intensiveren Ablauf der Geschehensfolgen, das heißt die Zeit erscheint komprimierter, verdichteter. (1) Ist Zeit überhaupt, ist ein Vorher und Nachher gegeben mit der "Enge des Bewußtseins", so muß ein Fallen dieser Begrenzungen gegeben sein mit der Entgrenzung zum Unbewußten. Die Zeit des Unbewußten zeigt sich aber als solche nur in der Weise, daß sie das Ich in diese Zeitfolge hinabzieht; dem Bewußtsein zeigt sie sich nie als unbewußte Zeit, sondern immer schon als bewußte. Traumzeit ist uns eben als Erlebnis nur wieder im Traum gegeben; im Wachzustand kann über sie reflektiert werden, ohne damit zunächst ihre Eigenart zur Wirkung zu bringen. Die Eigenart der modernen Psychologie, vor allem der Psychoanalyse und der Tiefenpsychologie drückt sich aber gerade darin aus, daß Bewußtsein und Unterbewußtsein nicht als zwei heterogene, unvereinbare Welten bestehen gelassen werden, sondern daß gerade eine Durchdringung des einen durch das andere angestrebt wird. Die Entdeckung des Unbewußten als etwas Eigenständiges bedeutete in diesem Zusammenhang zunächst einmal die Relativierung der bewußten, der "Uhrenzeit" und ihrer spezifischen Homogenität durch die "intensive" Zeit des Unbewußten, die wiederum "die in sich bezügliche Relativität der Zeit" (2) erkennbar werden ließ. Die Zeit-"Dimension" des Unbewußten nun ist reine Dauer (durée), die "Archetypen" sind

1 Vergl. Sigm. Freud: Ges. Werke; London 1942/48; Bd. II, III; S. 500ff. Philip Lersch: Der Aufbau der Person; München 1955; S. 476f. Verf. weist hin auf die Sprunghaftigkeit und den abrupten "Szenenwechsel", auf das Zugleich entgegengesetzter Zustände (S. 4). Traumzeit ist also diskontinuierlich, der Entwicklungsbegriff ist auf sie nicht anwendbar.

2 J. Gebser: a.a.O.; 1953; S. 194.

"eine ewige Präsenz, und es ist bloß die Frage, ob das Bewußtsein diese wahrnimmt oder nicht." (1) Das Umgreifende dieser Präsenz des Unbewußten macht sich als Antizipation geltend. (2) In dieser Zeit des Unbewußten ist also eine ganzheitliche Schau wirksam (3). Aus dieser ganzheitlichen Schau blendet aber das Bewußtsein immer nur einen engen Sektor aus, wodurch die ganzheitliche Schau wieder zunichte gemacht ist. Die begriffsfremde Zeit des Seelischen (als Energetik nach C.G.Jung) wird so wieder unter Begriffe gebracht und das Resultat ist dann eben der Begriff "Zeit". Erinnerung indeß bedeutet völliges Schließen der Bewußtseinsblende und Hinabtauchen in das unkontrolliert Seelische oder Versinken in der Zeithaftigkeit. (4) Es geht aber darum, die latente Wirksamkeit der "ewigen Präsenz" zu aktualisieren, sie zur kontrollierten Wirklichkeit zu bringen. Der Prozess ist ein solcher der Integration von Unbewußtem und Bewußtem, derart, daß alle bewußten Jetzt-Ereignisse diaphan werden auf den Hintergrund der komplexen Zusammenhänge des Unbewußten, welches, als ein elementarisches Kontinuum, als ein Sein schlechthin, zeitlos ist, analog dem vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum in der Physik. Diese Integration der Dualismen von Sein (Unbewußtes) und Werden (Bewußtes) ist ein geistiger Akt oder ein Akt des Bewußtseins, der mit der Wahrnehmung der "Archetypen" (5) durch das Bewußtsein geleistet ist. Dieser Akt ist als nunmehr be-

1 C.G.Jung: Psychologie und Alchemie; Zürich, 1945; S.303.

2 Vergl. A.Wenzl: a.a.O.; S.78.u.79.

3 Vergl. A.Wenzl: a.a.O; S.78.

4 Die Absage der modernen Dichter an die Erinnerung als eines Versinkens ins Unkontrollierte hat untersucht: J.Gebser: a.a.O.; 1953; S.56ff.

5 Was der archetypische Inhalt im sprachlichen Gleichnis aussagt, ist immer "das unbekannte Dritte, das sich mehr oder weniger treffend durch alle diese Gleichnisse ausdrücken läßt." Als von "ewiger Präsenz", sind sie ihrem Wesen nach "unformulierbar". G.C.Jung/Karl Kerényi: Das göttliche Kind; Leipzig. Amsterdam, o.J.; S.92f.- Zum Dualismusproblem von Sein und Werden als Zeitlosigkeit und Zeitlichkeit, untersucht an der Philosophie seit Platon vergl. die ausgezeichnete Arbeit von: Nicolai v. Bubnoff: Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit; Habil.Schrift; Heidelberg, 1911.

wußte Zeitlosigkeit überzeitlich, er erfordert die Dimension der wahren Zeit oder der Zeitfreiheit, die eben Zeitlosigkeit auf einer höheren Ebene ist, geformte Zeitlosigkeit. Denn, so ließe sich mit einem Satz von Gottfried Benn hier sagen, was nicht geformt ist, ist nicht da! Keinesfalls darf dieser Prozess verstanden werden als eine *Z e r s e t z u n g* unbewußter Inhalte durch das Bewußtsein, dem dann eine Ersetzung seelischer Zeit durch begriffliche Zeit entspräche! Vielmehr ist der Vorgang aufzufassen als eine Ver-gegenwärtigung, als ein bewußtes Nacherleben oder Wiedererleben zeitloser, latent-gegenwärtiger Inhalte, durch welche diese Ver-gegenwärtigung selbst aus der Enge des Bewußtseins und der Ausschnitthaftigkeit befreit wird zu einer *r e i n e n* Gegenwart, die die Phasen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überdeterminiert. Eine solche Bestimmung wird von der modernen Psychologie nicht explizite gegeben, aber implizite. Die Fülle ihrer Aussagen umschreibt immer wieder dieses Phänomen. Der Durchdringung des Bewußtseins mit Zeit in dieser Weise entspricht im Bereich des Dramatischen die Verlagerung der Handlung und des Geschehens ganz in die Schicht der Dauer oder der reinen Gegenwart, so, daß diese Zeitschicht als die eines selbstverständlichen, "gebrauchlichen" Bewußtseins der dramatis personae werden kann. Denn wie auch sollte sie anders zur Form, zur Existenz gelangen! (1) Durch die neue Wertung der seelischen Zeit als einer eigenständigen Weise der Manifestation *d e r* Zeit überhaupt (= Zeitlosigkeit) wurde es möglich, Dauer- und Gegenwarts-Eindrücke aus der Dimension der Wirkung oder der Empfindung und damit eines unterschwelligen Erlebnisses des Betrachters herüberzunehmen in die "Dimension" der Form, ins Stück also und damit ins Kontrollierte oder Bewußte. Denn nichts anderes bedeutet ja im Dramatischen der Begriff Form als eben Gegenwart im Sinne von Bewußtsein. Dauer war damit nicht mehr Wirkung, sondern Ursache einer Wirkung: wiederum eben Form!

1 Vergl. dazu: J.Scherech: a.a.O.; S.56f.

Das Jetzt der kontinuierlichen Zeitreihe wird also insofern aufgehoben, als es, auf dem Hintergrund der rein gegenwärtigen Zeit des Unbewußten sowohl im Früher als auch im Später liegen kann. Die Abwanderung der "weltlinie unserer Leiber" (1) durch das Bewußtsein geschieht in einer Zeit, in der das Jetzt gleichsam nicht mehr lokalisierbar ist, weil es mit jedem "Punkt" der umfassenden Zeit des Unbewußten immer schon verbunden ist. Begrenzungen werden sinnlos, da es sich um Zeit als Qualität, als Intensität, als Dauer (*durée*) handelt, auf welche quantitative Begriffe nicht anwendbar sind.

Durch die in den vorangegangenen beiden Abschnitten geschilderten Veränderungen werden für das gebräuchliche Bewußtsein einige weitere Begriffe und Zusammenhänge umstrukturiert. Dieser Strukturwandel ist eben Abbild, Erscheinungsform eines nicht anders bewußtseinsmäßig Faßbaren: der veränderten Struktur der Zeit. Alles Folgende gehört also in den Rahmen der Frage der Erlebbarkeit der veränderten Struktur der Zeit.

c) Erscheinungsweisen der veränderten Struktur der Zeit im Bewußtsein.

1. Die Kategorien der Modalität.

Bei der Identifizierung der Zeit mit totaler Gegenwart tritt für das normale Erlebnisvermögen ein Verwischen der Wirklichkeit (Aktualität) mit der Möglichkeit (Potentialität) und den Kategorien der Modalität (Dasein-Nichtsein, Möglichkeit-Unmöglichkeit) ein. Das Mögliche wird nämlich als Potentialität und latente Wirklichkeit in die aktuelle Wirklichkeit, das - realiter - Nichtseiende in das Seiende einbegriffen. Zeitlich drückt sich dies aus als Einbezug der Zukunft (Potentialität, Möglichkeit) in die Gegenwart (Aktualität), wobei dann beide Begriffe zugunsten eines Ganzen, das mehr ist als die Summe seiner Teile, aufgehoben werden. (2) Dieses Dritte ist

1 Vergl. A.Wenzl: a.a.O.; S.60 u.ö.

2 J. Gebser: a.a.O.; 1949/53 hat dieses "Dritte" als "Zeitfreiheit" und als "das Geistige" begrifflich zu fassen versucht.

also Zeit gleichsam quer zu aller (Uhren)Zeit, aber auch zu derjenigen purer seelischer Bewegung. Dem gebräuchlichen Bewußtsein gilt ein solcher Zeitmodus als unreal, imaginär, als unwirklich und phantastisch. Ihm wird das "Leben" und seine Zeit entgegengestellt. Es ist verständlich, daß einer Zeitepoche, die "keine Zeit hat", der "Zeit Geld ist", die andererseits das Gespenst einer leeren Zeit zerstreuen oder totschiessen muß, zu einer Überwindung der Zeit im Bewußtsein nur schwer gelangt. Der Glaube an die Unveränderlichkeit der Zeitanschauung ist zu stark und wird ja auch durch die Sinne und den Verstand immer noch bestätigt. Das geläufige Denken ist geradlinig und dreidimensional. (1) Vierdimensionale Gegebenheiten verwandeln sich ihm sogleich in dreidimensionale. Der vierdimensionale Raum ist aber nun einmal nicht dreidimensional wahrnehmbar. Eine Entgrenzung des Bewußtseins ist also gefordert durch die neuen Konzeptionen der "Welt". Der gebräuchliche Verstand schafft, indem er begrenzt, ständig neue Dualismen wie diejenigen zwischen Jetzt und Früher und Später, Zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit. Die Verlegung eines Geschehens in die Kategorien der Modalität (der Begriff Kategorie ist schon ein Verstandesprodukt) dient aber der "Verfremdung" der Wirklichkeit. Mit der Verfremdung ist aber ein Zuwachs an Wirklichkeit gegeben, der bisher verdeckt war und nur durch kategoriales, begrifflich-trennendes Denken, das mit bewußtseinstranszendenten Gegebenheiten gleichgesetzt wurde, was gegen den kausalen Denkwang verstößt, das wird vom kausalen Denken als Nichtexistentes verstanden. Das Spiel mit den Kategorien der Modalität, wie wir es im modernen Theater häufig finden, ist der Versuch, gewisse Dualismen im Verstande durch Übergreifen des Verstandes zu überwinden.

2. Die Überwindung der Dualismen.

Einer der großen Dualismen, besonders kennzeichnend für das Bra-

Verl. G.Hauptner: a.a.O.; J.Gebser: a.a.O.; Bd.I u.II. Hans Leisegang: Denkformen; 1928.

matische, ist derjenige zwischen Ich und Welt. Das Ich, gleichgesetzt mit Seele im umfassenden Sinn, steht ruhend im Wandel. So wird zwar die Dauer vom Ich erlebt, aber dieses selbst ist nicht dem Zeitfluß unterworfen, denn sonst wäre dieser nicht bemerkbar. Die von J.Volkelt angenommene "Ich-Zeit-Schicht" oder "innerlichste Zeit" ist deshalb nicht vorfindbar. (1) Andererseits wird aber eine Überwindung reiner Ichbezogenheit eine gewisse Dynamik mit sich bringen sowie eine gewisse Unabhängigkeit dem Bild oder der Vorstellung des Zeit-Flusses gegenüber. Sie, die Zeit, kann durch diese Dynamik Qualitätsunterschiede hinsichtlich der Homogenität in der Geschwindigkeit zur Empfindung bringen. Das Wechselverhältnis ist gegeben durch einen Wandel des Bewußtseins, das seinerseits eine veränderte Zeitauffassung impliziert. Die primitive Form der Zeitwahrnehmung ist nun der Egozentrismus. (2) Der primitive Realismus ist egozentrisch, insofern er immer nur den gerade erlebten Bewußtseinszustand ins Blickfeld rückt. (3) Gerade nun in der Reaktualisierung des kollektiven Unbewußten findet eine

1 Vergl. W.Gent: a.a.O.; 1934; S.78.

2 J.Piaget: a.a.O; S.366f., stellt fest: "Kurz, Egozentrismus und Irreversibilität sind die beiden komplementären Seiten desselben Nichtkoordinierens, das die Eigentümlichkeit der primitiven Zeit selbst erklärt, d.h. die Undifferenziertheit von zeitlicher Ordnung und räumlicher Ordnung, die alle beiden Einschränkungen der unmittelbaren Perspektive unterworfen sind." Diese Aussage auf die Struktur des Dramas bezogen besagt, daß dieses eine Montage aus Teilen dieser egozentrischen und irreversiblen Zeit darstellt, insofern nämlich der Modus der Gegenwart absolut und allein herrscht (wenn auch vielfach dann mit Beschränkungen), ohne Verbindung zur Vergangenheit, die immer nur als Gewordenes, als Ergebnis erscheinen kann. Erst im Gedächtnis des Betrachters entsteht der Dauereindruck, indem er Vergangenes und Gegenwärtiges in Beziehung setzt (Dauer als Relationserlebnis). Der Eindruck eines kontinuierlichen Ganzen ist wichtig, anderenfalls entsteht Chaos. Das Chaos kennt die Zeit nicht. Dauer findet sich also wieder auf der Subjektseite des Betrachters, nicht im Objekt des Dramas. (Gentiv.subjektivus).

3 Als Gegenbegriff zu Egozentrismus bietet sich wieder an der Begriff Aperspektivismus, der hier einen Integrationsprozess vom Ich zum "Sich" beinhaltet.

Rückbindung des Ich an einen es übergreifenden Ursprung statt. Nicht Überwindung, sondern Ich-Verlust bedeutet aber die Preisgabe des Ich im gänzlichen Aufgehen an die Welt. Zeitlich besagt dies eine Preisgabe der begrifflichen Zeit und ein Versinken in eine magisch-mythische Zeitlosigkeit, im Verleugnen, nicht im Überwinden der Identität des Hier und Jetzt. Das Nichtkoordinieren von Bewegungen führt zu einem Zeitbrei, in der die Persönlichkeit sich aushöhlt. (1)

- d) Das Problem der Erlebbarkeit der veränderten Zeitstruktur im Zusammenhang seiner Erscheinungsweisen. (Übergreifen auf die Modalität und Überwindung der Dualität).

Es wurde schon gesagt, (2) daß die Zeit als *erlebte* immer in die gleichen Bestandteile zerfällt: sie wird immer als gefüllt erlebt, ist ein stetiges, fugenloses Band und die Augenblicke gehen nahtlos ineinander über. Innerhalb des Erlebnisanzen hat jeder Augenblick seine unverrückbare Stelle. Sie hat zwei "Dimensionen", die des Nacheinander und die des Zugleich; letztere als ein mehrere Augenblicke, genauer mehrere Inhalte umfassender Augenblicksraum. Sie wird raumlos erlebt und ist nur durch Retrospektion zu beschreiben. Als *vorgestellte* ist sie kontinuierlich, dies aber im nichtmathematischen Sinn! (3) Die Dimension des Nacheinander ist schon gefordert durch die "Enge des Bewußtseins", womit direkt auf die wichtige Relation von Zeit und Bewußtsein, indirekt auf diejenige von Bewußtsein und "Weltbild".⁺ Auch auf das Zeitproblem als Zukunftsproblem (4) ist damit hingewiesen.

Eine innere Umstrukturierung oder eine veränderte Funktion der Zeit, denkt man sie sich bewußtseinsunabhängig, würde also zunächst einmal an dem scheinbar starren Schema des Erlebnisvermögens abprallen, d.h. sie wäre für das Erlebnis irrelevant.

1 Beispiel dafür ist Samuel Becketts "Warten auf Godot", auf das wir noch zu sprechen kommen. Ebenfalls zeigt sich die Auflösung der Identität des Ich in Strindbergs Traumstücken, die ein gefährliches Hinabtauchen in seelische Untiefen demonstrieren.

2 Siehe Kap. 1b.

3 Vergl. W. Gent: a.a.O.; 1934; Kap. "Erlebte Zeit."

4 Vor allem für die Parapsychologie am Phänomen der Praekognition.
⁺verwiesen ist.

E r l e b t würde demnach selbst eine veränderte Zeitstruktur nach wie vor auf die gleiche Weise, wenn auch der Verstand um diese Veränderung wüßte. Damit wäre beispielsweise die Einführung eines veränderten Zeitmodus in das Theater unnötig; denn das Theater wendet sich ja im höchsten Maße an die Erlebnisfähigkeit des Zuschauers, der eine seiner Komponenten ist. Nun macht aber das als so unabänderlich betrachtete Zeitempfinden im Verlaufe der Geschichte schon einige Veränderungen durch. So d e n k e n wir heute nicht nur geschichtlich, wir empfinden auch ganz intuitiv so, während zur gleichen Zeit noch Völkerstämme in Afrika noch völlig ungeschichtlich leben und empfinden ; oder in Asien oder im alten Agypten eine der unseren geradezu entgegengesetzte Geschichtsauffassung und damit ein anderes Zeitempfinden herrscht und herrschte.(1) Ebenso macht das Zeiterlebnisvermögen bei dem einzelnen Menschen im Verlaufe seiner Entwicklung verschiedene Wandlungen durch. (2) Es zeigt sich schon daran, daß die Form der erlebten Zeit keine systematische, sondern eine historische Kategorie ist. Zudem betrifft dies alles nur das "normale" Zeiterlebnis. Daß im Bereich des Seelischen der Begriff normal äußerst problematisch ist,

1 Der Agypter bezeichnet ein zurückliegendes Ereignis als "vorne", während die Zukunft für ihn "hinten" liegt. Er steht also umgekehrt zur Geschichte wie der Abendländer. Vergl. H. Brunner: Zum Zeitbegriff der Agypter; in: Studium Generale; Jhg.8, 1955; Heft 9; S.589ff.

G.Rosenkranz: Das Zeitverständnis Ostasiens; Studium Generale; 8.Jhg., 1955; Heft 9; S.583, Anm.76, zitiert folgenden Erlebnisbericht von Nora Walns (Süße Frucht, bittere Frucht China; Hamburg 1947; S.45f.): "Die Auffassung, daß das einzelne Dasein nur ein Teil des Lebens der ganzen Rasse ist, die weiterlebt wie ein Baum, nimmt der Zeit ihre Grenzen. Ich höre und spreche eine Sprache, deren Grammatik keine Zeitformen kennt. Gelehrte wie Ungebildete sprechen über ein Jahrhundert liegendes Ereignis, als ob es eben geschehen sei. Nur durch die Kenntnis von manchen Ereignissen habe ich allmählich unterscheiden gelernt, ob von der Gegenwart oder von der Vergangenheit die Rede ist...)- Diese Zeitauffassung lediglich als mythische Zeitlosigkeit anzusprechen, geht nicht an.

2 Vergl. die empirischen Analysen an Kindern verschiedener Altersstufen durch J.Piaget: a.a.O..

ist bekannt. (1) Wendet man sich nun aber den abnormen, ja pathologischen seelisch-geistigen Zuständen zu, so trifft man auch auf ein völlig anderes Zeiterlebnis. Die bisherigen gelaufigen Begriffe zur Umschreibung der erlebten Zeit sind hier kaum noch annähernd anwendbar. Am ehesten passen bezeichnenderweise die abstrakten Symbole der modernen Physik oder doch der in ihr liegenden Konsequenzen darauf zu.

Wir sprachen bisher unter der hypotnetischen Voraussetzung der Unabhängigkeit von Zeitveränderungen und Bewußtseinsveränderungen. Sowohl in den verschiedenen Zeiterlebensweisen der Völker (zeitlich wie topisch verschiedener) als auch derjenigen des einzelnen Menschen in seiner Entwicklung oder den abnorm oder pathologisch Veranlagten spielt aber nun offenbar der Begriff des Bewußtseins eine entscheidende Rolle. In allen Fällen handelt es sich ja um verschiedene bewußtseinsmäßige Realisationsformen, die das Verhältnis zur Zeit und damit die Erlebbarkeit der Zeit bestimmen. Ist das Verhältnis von Zeit und Bewußtsein aber ein so enges, so werden Veränderungen der Zeit nicht nur Veränderungen des Bewußtseins zur Folge haben, sondern das eine wird nur der Ausdruck für das andere sein.

(2) Gebser drückte diesen Sachverhalt schon einmal so aus: "Die Art und der Umfang jeder bewußtseinsmäßigen Realisationsform bestimmt unser jeweiliges Verhältnis zu Raum und Zeit. Denn Raum und Zeit sind Modalitäten unseres Bewußtseins. Ändert sich ihre Wertung in unserem Bewußtsein, so ändert sich damit auch die Art unseres Bewußtseins selbst ...". (3) Die innige Verflochtenheit, der Funktionalismus von Bewußtsein und Zeit (4) ist damit

1 Sogar die "normale" Auffassung des biologischen Behvorgangs ist Schein. Es konnte gezeigt werden, daß es "beim normalen Sehen" ein auf "der menschlichen Netzhaut ruhendes Bild" nicht gibt. Es gibt nämlich keine Konstanz der objektiven Prozesse beim Fixieren einer ruhenden Form, da das menschliche Auge sich ständig bewegt. H. Autrum: Die Zeit als physiologische Grundlage des Formensehens; in: Studium Generale; 8. Jhg., 1955; Heft 8; S. 527ff.

2 Die moderne Psychologie betrachtet die Träne nicht als Folge, sondern als Ausdruck seelischen Schmerzes. Vergl. Ph. Lersch: a.a.O.; sowie d. Verf. Gesicht und Seele; München-Basel, 1951.

3 J. Gebser; Vergl. unsere Einführung S. 2. Die kantischen Voraussetzungen sind in diesem Satz keineswegs verabsolutiert!

4 Man vergl. Heideggers Interpretation von Sein als Zeit!

noch einmal deutlich herausgestellt. (1) Solches veränderte Zeitbewußtsein zeigt sich schon an einer lyrischen Metapher wie "baldige Spiegel" (P.Valery). Es zeugt damit auch für die Möglichkeit veränderter Zeit w a h r n e h m u n g . Dieser Begriff Wahrnehmung deckt sich freilich weder ganz mit dem Begriff Erlebnis noch mit dem des Intellekts. Ehestens ließe er sich mit dem Ausdruck "intellektuelles Gefühl" (2) kennzeichnen.

wir kennen bisher Variationen des Zeiterlebnisses als verschiedene Arten des Sich-befindens oder direkt als Dauererlebnisse. Wer sich z.B. einsam in der Welt fühlt, wird die Zeit schleppend und träge erleben, wer sich in der Welt bestätigt findet, wird sie sehr schnell und gespannt verfließend erleben. Dies sind Modifikationen der seelischen Zuständlichkeit, am Bilde vom Zeitfluß demonstriert. Dieser wird wieder in Abhängigkeit vom Geschwindigkeitsbegriff gesehen. Eine fundamentale Umstrukturierung an der Modalität des Zeiterlebens bedeutet diese Variabilität keineswegs.

Eine solche fundamentale Veränderung der zeitlichen Erlebnisweise zeigt sich aber als Versuch oder als Gelingen der Überwindung verschiedener Dualismen. Früher und Später, war und Wird sind in unserem geläufigen Verstande solche Dualismen. Das "war" und das "wird" muß daher verschwinden, denn "war" und "wird" "zersetzen schon die absolute Gegenwärtigkeit, daß heißt sie zersetzen die Zeit." (3) Nun läßt sich die Vergangenheit zweifellos durch die Erinnerung vergegenwärtigen, aber solcherart ist sie doch nicht mehr "real" im Sein. Was heißt das? Versuchen wir eine Klärung dieses ungemein schwierigen Problems an Hand der Analyse von Gegenwart durch den Hl. Augustinus, deren Aktualität nicht in Frage steht. (4)

1 Für die Beziehung von Bewußtsein und Zeit bei Edmund Husserl sei hier verwiesen auf: Gerd Brand: Welt, Ich und Zeit; Den Haag, 1955.

2 u.w. ist dieser Ausdruck von H.E. Hölthusen geprägt.

3 Wilhelm Szilasi: Macht und Ohnmacht des Geistes; Bern 1946; S.243

4 Vergl. Ladislaus Boros: Das Problem der Zeitlichkeit bei Augustin Diss., München 1954; S.92ff.. S.a. hier S.39, Anm.2.

Augustinus spricht den drei Modi der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, wie zuvor schon Aristoteles, keine Realität zu. (1) Dagegen kennt er eine "Gegenwart der Vergangenheit", eine "Gegenwart des Gegenwärtigen" und eine "Gegenwart der Zukunft". (2) Diese Gegenwart aller drei Modi ist als Konstituens, als "Rahmen" (3) der drei Phasen zu denken. Damit ist diese Gegenwart hinlänglich unterschieden von derjenigen der drei Modi. Diese drei Modi existieren nur in der Seele, ihre Gegenwart ist ein Berührt-sein der Seele, eine *affectio animi*; Vergangenheit und Zukunft können gar nicht "real" zurück- bzw. vorgeholt werden, vielmehr dehnt sich der Geist in sie hinein aus. (4) Die Zeit, die umfassende Gegenwart, ist Ausdehnung des Geistes. An dieser Ausdehnung ist keine Teilung in die drei Modi, vielmehr ist diese Teilung an der Seele. Die Frage, ob Vergangenheit und Zukunft real sind oder nicht, ist damit eigentlich entschieden: sie sind gar nicht an der Zeit als Ausdehnung, sie sind nur an der Seele als Teilung. Die Zeit selbst, als Ausdehnung, ist immer ungeteilte Gegenwart. Der ontologische Gegensatz von Sein und Nichtsein an der Zeit ist damit aufgehoben. (5)

Wenden wir das hier Ausgeführte auf ein Beispiel an. In einer Dichtung T.S.Eliots tritt Vergangenheit in der Gegenwart als Gegenwart auf - der Seher Teiresias neben einer Telephonistin. Dies kann zunächst gedeutet werden als eine Projektion des Innen ins Außen. Der Dichter selbst würde die Erscheinung dann also nur als transzendental gelten lassen. Aber er könnte sie auch verstanden wissen wollen weder als real noch als transzendental oder unreal, indem er diesen verstandesbedingten

1 Vergl. W.Gent: a.a.O.; 1930; Kap. Augustinus.

2 Augustinus: Conf.XI,20; Migne: "Tempora sunt tria: praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris."

3 Vergl. Ernesto Grassi: Kunst und Mythos; Hamburg 1957; S.69f.

4 Augustinus: a.a.O.; "Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video."

Vergl. L.Boros: a.a.O.; S.92ff.

5 An anderer Stelle wird der ontologische Gegensatz allerdings wieder herausgestellt, freilich nur um einen Determinismus abzuwehren. "Futura nondum sunt; et si nondum sunt, non sunt." (Es heißt also "künftige Dinge", futura). Conf.XI,18:4.

Dualismus ablehnen würde. Er würde nur die Zeit selbst (nach Augustinus als ungeteilte Ausdehnung des Geistes) in gleichsam aperspektivischer Weise zur Geltung bringen wollen, ohne Rücksicht auf ihre Teilung in der Seele. Der Gegensatz real und irreel könnte gar nicht zum Vorschein kommen, da die Teile fehlten, an denen er sich manifestieren könnte. In der Konzeption des Augustinus finden wir also das Schema einer Integration schon angedeutet. Innen und Außen, real und irreel werden nicht als einander ausschließende Begriffe gewertet, sondern als Komponenten eines Dritten, das nur in ihnen sich auszusagen vermag (für den gebräuchlichen Verstand).

Einen großen Schritt vorwärts in der Überwindung der Dualismen und zu einer zeitlich umfassenden Schau bedeutet die neuartige Verwendung des Begriffes **S t r u k t u r**. Aus den Anforderungen der modernen Soziologie entstanden, leistet er auch für unsere Problematik gute Dienste. Die Möglichkeit, Zeit in ungeteilter Weise zu erleben, wird vom Begriff der Struktur abhängig gemacht. "Nur als Struktur können wir Zeit überhaupt erleben. (...) Wir "vermögen - und verlangen - Wirklichkeit weder als Kraft noch als Beziehung vereinzelt zu sehen, nicht nur als Erscheinung oder Grenze oder Kontur, sondern als Zusammenhang, als Struktur." (1) Damit sind auch die verschiedenen Gestalttheorien überholt, denn ähnliche Gestalten können ja verschiedene Strukturen haben. "Gestalt sagt nur über die gegenwärtige Erscheinung etwas aus - Struktur auch über die künftige, mögliche (...) Struktur ist weder Kraft, noch Beziehung, weder Zeit noch Raum, sondern wesentlich beides: nicht als magische, sondern als kontrollierte Wirklichkeit." (2) Das Moment des "Zueinander-hingeordnet-seins" (3) in diesem Begriff, seine Umfassung auch des Künftigen, Möglichen, des Noch-nicht-seins,

1 Walter Tritsch: in: Die neue Weltschau; a.a.O.; S.155ff.

2 W.Tritsch: a.a.O.; S.149.

3 W.Tritsch: a.a.O.; S.150.

scheint uns wesentlich für eine den neuen Gegebenheiten korrespondierende wahrnehmungsweise, die eben nicht von dreidimensionaler Art sein kann (1). Beispielsweise bleibt "die sphärische Stauchung eines gekrümmten Raumes für uns ein unvorstellbares Rätsel ..., solange wir diese gekrümmte Strukturierung unserer Wirklichkeit in der dritten Dimension erklären wollen - in der diese Stauchung gar nicht zum Ausdruck kommen kann." (2)

Daß es sich bei der Dualisierung (nicht Polarisierung) von Sein und Nichtsein bezüglich der Modi der Vergangenheit und Zukunft und Gegenwart um ein Scheinproblem handelt, darauf wird auch von lebensphilosophischer Seite verwiesen. Durch die Ungemessenheit rationaler Formen dem Phänomen Zeit gegenüber (3) werden diese Pseudoprobleme immer wieder aufgeworfen. So beispielsweise, "wenn man das Nacheinander in zwei getrennte Momente zerlegt und dann eine 'Erklärung' für die Möglichkeit der Beziehung eines Seienden zu einem Nichtseienden für notwendig hält." (4) Für fast alle Fälschungen der Zeit muß man den gleichen Mibegriff anführen, der darin liegt, "daß das 'Nicht-mehr-Dasein' einfach einem 'Nicht-Sein' gleichgesetzt wird, was das 'Nicht-mehr-Dasein' eben nicht zuläßt (...) Vergehen und Schwinden sind eben etwas ganz anderes als ein Übergang vom Sein ins Nichtsein.(...) Integrieren heißt es hier und nicht Gegenüberstellung und Sichausschließen. Dadurch wird die Zeit strukturiert." (5) mit der Erweiterung unseres Bewußtseins fallen die engen Zeitvorstellungen, ebenso, wie mit der Erweiterung der bisherigen Zeitvorstellungen - die ja Modalitäten dieses Bewußtseins sind - die Dualismen fallen.

1 Vergl. H.Conrad-Martius: Die Endlichkeit der Welt; in Zeitschr. Hochland; Jhg.43;1950/51;S.561;Verf.fordert neue Denkformen, "um dieses Geschehen (das moderne physikalische) realontologisch zu begreifen."

2 W.Tritsch: a.a.O.; S.150

3 Allerdings muß auch vor der Ineinssetzung von Zeit und "Leben" gewarnt werden!

4 E.Minkowski: Zum Problem der erlebten Zeit; in:studium Generale; Jhg.8; Heft 10, 1955; S.604f.

5 E.Minkowski: a.a.O.; S.604f.

Exkurs

Wir hatten in Zusammenhang mit der Frage nach der Erlebbarkeit der veränderten Zeitstruktur anfangs des vorigen Kapitels auf das Zeiterlebnis in pathologischen Zuständen hingewiesen. Da uns in diesen ein verändertes Zeiterlebnis besonders auffällig vorzuliegen scheint, da die Beschreibungsversuche solch krankhaften Zeiterlebens fast zu dichterischer Sprache Zuflucht nehmen müssen, um sich auszudrücken, da es sich außerdem aber um faktische, nicht um fiktive Zustände handelt, möchten wir einige Berichte dieser Art hier anführen. Wir müssen uns bewußt sein, daß das veränderte Zeiterlebnis in der alltäglichen Sprache nur unzulänglich adäquat zum Ausdruck kommt. Auch beim Aufnehmen dieser Berichte ist eine weise geboten, die vielleicht dem "Verstehen" eines Gedichtes ähnelt. In einer ähnlichen Zeit-welt, wie sie in den Berichten aufscheint, werden wir manche moderne Dramen angesiedelt finden; nur tritt uns in diesen die eigenartige Erlebnissphäre nicht mittelbar (d.h. episch), sondern unmittelbar (d.h. scenisch-dramatisch) vor Augen. Das ist für den Betrachter weitaus zwingender.

Bei den folgenden Berichten darf nicht übersehen werden, daß das bewußte Subjekt (d.i. das erlebende) paralysiert bleibt. Es handelt sich ja ausgesprochen um einen Zustand der Desintegration! Die Beispiele verdeutlichen also unsere Darlegungen auf negative Weise.

Die Zeit wird in diesen Erlebnissen "gleichsam ein Meer, das als Ganzes still(steht)." (1) Die Abwanderung der "weltlinie des Leibes" ist in diesem Kontinuum darum nicht möglich, weil das Bewußtsein nicht etwa erloschen ist, aber getrennt operiert, parallel geschaltet ist. (2) Es sind existentielle Zustän-

1 O.Hannibal, nach Feringer: Der Mescalinrausch; Bln., 1927;S.311

2 Es handelt sich um schizophrene oder verwandte Zustände.

de größten Glücks oder tiefster Depression, "wahrhaft hollische Aspekte".(1) Zum Teil leben "diese schizophrenen Steinwesen ... in einer erstarrten Mondlandschaft, in einer statischen Welt." (2) "Raum und Zeit sind 'aufgebläht'. Es wird eine neue Seinsdimension erschlossen. Die Gegenwart ist nicht mehr der kurze Übergang von der Zukunft zur Vergangenheit, sondern die Gegenwart dehnt sich gleichsam ins Grenzenlose und scheint gleichzeitig eine ungeheure Sinnfülle einzuschließen." (3) "Die Zeit fiel aus und stand still. Eigentlich war es anders. Denn die Zeit tauchte auf, sofort, wie sie verschwand. Diese neue Zeit war unendlich vielgestaltet, wie ineinandergeschachtelt, eigentlich mit dem, was wir sonst Zeit nennen, kaum in entfernter Weise zu vergleichen. So schoß mir blitzartig der Gedanke durch den Kopf, die Zeit liegt nicht nur vor und hinter mir, sondern auch noch in anderen Richtungen."(4) Da uns diese Schilderungen zur Beleuchtung der Veränderungen des Zeitbewußtseins im modernen Theater dienen, ist es uns hier nicht um eine Deutung der daraus sprechenden Zeitstruktur zu tun. Es kommt uns lediglich darauf an, zu zeigen, daß auch andere Erlebnisweisen als die uns geläufigen bei der Zeit tatsächlich möglich sind. Der Gedanke einer "Pathologisierung des Theaters" ist insofern abwegig, als die dramatis personae auf der Scene ja immer gleichzeitig bewußt handeln. Die hier geschilderte Zeitlosigkeit trifft in vielen Punkten für das moderne Theater zu, bis auf den Punkt aber, daß es sich dort um eine überdeterminierte Zeitlosigkeit handelt, wenn anders die moderne Dramatik nicht aus lauter Traum- oder Rauschstücken bestehen soll. Es muß aber auch für die hier geschilderten Erlebnisse gesagt werden, daß sie natürlich als "Zeitstillstands-erlebnisse" in ihrer "Zeitlosigkeit nicht als Mangel empfunden

1 Vergl. H. Conrad-Martius: Die Zeit; München 1956; Exkurs. Dort sind einige Patientenaussagen zitiert und kommentiert.

2 O. Hannibal: a.a.O.; nach Gebtsattel, S.610.

3 O. Hannibal: Das Zeiterleben in der Schizophrenie; in Studium Generale; 8.Jhg., Heft 10; S.610.

4 O. Hannibal: a.a.O.; S.610; nach Gebtsattel.

den" werden, "sondern als Einbruch eines Zustandes näherer Art, den man als 'Ewigkeit' bezeichnen könnte..." (1) Das Ich, das Bewußtsein, ist aber in diesen Zuständen nicht mit einbegriffen, es hat aber auch keinen Einfluß auf sie, vielmehr ist es passiver Zuschauer. (Im modernen Drama aber ist dieses Ich nicht der Zuschauer, sondern gleichzeitig mit den anderen Zuständen die dramatis persona , nicht aber als sich selbst zum Objekt gewordene, sondern als mit sich selbst identische!)

"Man vergißt sich, Ort und Zeit, man ist nur beherrscht von dem Geful absoluter Zeitlosigkeit und zeitlosen monumentalen Daseins." (2) "Die Zeit war nicht mehr ein Strom, der vorbeiflo und dessen Fließen man messen konnte, sondern sie war gleichsam ein Meer, das als Ganzes stillstand." (3) "Alles hat keine Grenzen. Dauer des Zustandes nach der Ewigkeit hin. Keine abgegrenzte Zeitlaufigkeit." (3) Von hier aus auf den "illusionären Charakter der Zeit überhaupt" (4) schließen zu wollen, ist allerdings höchst problematisch, denn es handelt sich ja um eine bewußtseinsmäßige Ausschlatung einer Zeitebene. Es sind dies fremde Bilder, mit denen "die Kranken dies neuartige, in Worten kaum adäquat zu fassende Zeit- und Sinnesleben darzustellen versuchen." (5) Es zeigt sich hieran, wie wesentlich unsere vorangegangenen Darstellungen zur folgenden Interpretation moderner Dramatik sind: sie formulierten exakt den neuen Zeitbegriff und lieferten Begriffe zur Umschreibung des mit Worten kaum zu fassenden.

Auf der gleichen bewußtseinsmäßigen Ebene, einer magisch-mythischen Zeitlosigkeit oder Zeitverflochtenheit, liegen die sogenannten parapsychischen Phänomene. Uns interessiert hier nur das Phänomen der Praekognition oder zeitlichen Vorausschau.

1 O.Hannibal: a.a.O.; S.610.

2 O.Hannibal: a.a.O.; nach Beringer, a.a.O.; S.284.

3 O.Hannibal: a.a.O.; nach Beringer, a.a.O; S. 311.

4 O.Hannibal: a.a.O.; S.611; Verf. glaubt sich zu diesem Schluß berechtigt, weil in der Schizophrenie "die Zeit auf der Ich- oder Subjektseite steht und die erlebte von der gelebten weitgehend abhängig ist."

5 O.Hannibal: a.a.O.; S.611.

Phänomene dieser Art sind nicht mehr von der Hand zu weisen. Die häufigste Interpretation der zeitlichen Vorausschau läuft auf eine Erklärung der Entzeitlichung der Welt hinaus. Die Zukunft ist, gleichgesetzt mit der Zeit des physikalischen Raum-Zeit-Kontinuums, immer schon "da". Die Gegenstände unseres Bewußtseins sind zeitlos eingeordnet in eine vierte Dimension und "unsere Erfahrung vom Wechsel der Dinge (ist) gebunden an den Vorbeigang unseres Bewußtseins entlang einander folgender Ausschnitte aus dieser Reihe von Gegenständen." (1) Da alle parapsychischen Phänomene ohnehin in der Ebene bewußtseinsmäßiger Zeitlosigkeit liegen, für sie die rationale Einteilung der Zeit in Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft also gar nicht gilt, ist eine magische Ineinsetzung mit den verschiedenen Zeitmodi nicht weiter verwunderlich. Ob die Ereignisse oder Gegenstände, die in der Vorausschau "gesehen" werden, indeß schon "wirklich" existent sind, damit also die Welt in totalem Umfang praedestiniert, das ist eine Frage, die wir hier nicht beantworten können. Man kann die parapsychischen Phänomene bezeichnen als "Wirksamkeiten des magischen Bereiches und deren Sichtbarwerdung im ... mentalen Bereich." (2) Mit begrifflichen Mitteln interpretiert, werden diese Phänomene immer wieder in ein falsches Licht gerückt. (3) Wir werden bei der Interpretation ein modernes "Drama" finden, daß nicht etwa als seine Spielzeit die Zeit parapsychischen Bewußtseins erkennen läßt, sondern nur einen Einbruch dieser Zeit in die normale Spielzeit aufweist. (4) Mit diesen Hinweisen ist unser Problem von den verschieden-

- 1 C.W.K.Mundle: Some Philosophical Perspectives for Parapsychology; in: The Journal of parapsychology; Duke University Press, N.C.; Vol.16; December 1952; Number 4; Übers.v.Verf.d.Diss..
- 2 J.Gebser: a.a.O.; 1953; S. 279.; vergl. auch A.Neuhausler: Telepathie, Hellsehen, Praekognition; Dalp-Taschenbücher; München 1957; S.104,105,106f.
- 3 Dies führt meist zur Leugnung der Zeit in der objektiven Realität (Neuhausler). Vergl. auch G.Hauptner: a.a.O.; S.19ff.
- 4 Vergl. II.Teil: J.B.Priestley: Time and the Conways. Eine Ansiedlung normal-bewußter dramatis personae in die Sphäre parapsychischer Zeitverfassung hieße diese ganz Form werden lassen und die - gänzlich normalen - personae über der Zeit stehen lassen, da sie beide Zeiten integrieren.

sten Seiten beleuchtet und das veränderte Zeitbewußtsein, wie wir es für das moderne Theater aufzeigen und deuten wollen, hinlänglich umschrieben. Zeit b e g r i f f gibt es auf dem Theater als Erscheinung nicht, es gibt hier nur ein verschieden sich Ausdruck verschaffendes Zeitbewußtsein; dieses zeigt sich in der Form . An dieser wird Zeitverfassung wahrnehmbar.

3. Kapitel

Das veränderte Zeitbewußtsein als Strukturmoment des modernen Theaters.

a) Grundsätzliches

Das Theater, als Ganzheit aus Stück, Aufführung und Zuschauer, ist eine Raum-Zeit-Gestalt. Ändert sich Grundlegendes an einem dieser Bauprinzipien, so ändert sich auch diese Gestalt. Änderungen an der Komponente Zeit sind nicht Folgen, sondern Ausdruck einer Änderung des Bewußtseins. Änderungen an der Gestalt sind also ebenfalls Änderungen des Bewußtseins. Die Form, welche aus diesem Prozess hervorgeht, gehört zum Wesen dieses Prozesses selbst.(1)

Die Relation ist also die gleiche wie beim Drama. Der wesentliche Unterschied ist nun der, daß die in der Dimension der Wirkung liegende Zeitempfindung der Dauer (und nun tatsächlich im Sinne Bergsons) in die Dimension des Stücks (der Form) verlegt wird; daß weiter zeitliche Prozesse im Sinne der Raum-Zeit-Union der Relativitätstheorie nicht mehr nur gesprächsweise oder rein thematisch innerhalb der Form des Dramas auftauchen, solcherart beim Zuschauer auch keine Empfindungen, sondern höchstens Überlegungen hervorrufen können, sondern daß solche Prozesse in die Dimension des Stücks verlegt werden, d.h. daß sie Form wer-

Vergl. S.Melchinger: a.a.O.; S.114f.

den, die Spiel-Zeit ausmachen; daß ferner, in Zusammenhang mit dem Vorigen, die Zeitphasen der Vergangenheit, der Gegenwart und teilweise der Zukunft nicht nur sich gegenseitig relativieren, sondern übergriffen werden von einer dauernden Gegenwart. Dies ebenfalls in der Weise, daß das Geschehen und die Handlung in diese Gegenwart verlegt werden, daß sie also diese zeitliche Form annehmen. Zumindest kann eine Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart eintreten. Man kann also in Bezug auf das moderne Theater weiterhin^{von} "absoluter Gegenwart" oder "relativierter Gegenwart" sprechen, aber mit einem anderen Begriff von Gegenwart. An der Möglichkeit, die Formulierung beibehalten zu können, wenn man nur einen anderen Begriff von Zeit unterlegt, zeigt sich, daß es sich um einen Integrationsprozess handelt. Auf die Seite der Dimension der Wirkung (Zuschauer) treten nun, ausgehend von der veränderten Form, Empfindungen zeitlicher Zusammenschau oder Zeitfreiheit.

Alle Themen, alle Stoffe, die unter dem Bewußtsein einer offenen Zeit stehen, tragen die entsprechende Form schon in sich. Unter offener, d.h. freier Zeitlichkeit, stehen aber alle Stoffe, die ein Geschehen, ein Ding oder einen Menschen im Zusammenhang, vielaspektig und indeterminiert begreifen. Versteht man das Verhältnis von Inhalt und Form so, daß der Inhalt nichts weiter ist, als das Umschlagen von Form in Inhalt, gleichfalls die Form als zur Form niedergeschlagenen Inhalt, versteht man es also als eine dialektische Identität (1), so ist bereits offenbar, daß Stoffe wie die oben gekennzeichneten ihre Form nur jenseits des Dramas finden können.

Der Hinweis, die Tendenz zur Episierung kennzeichne auch hinsichtlich der Zeit den Vorgang der "Entdramatisierung" hinlänglich, trifft nicht der Kern. Die Episierung führt eigentlich nur zu einer Relativierung der absoluten dramatischen Zeit, soweit die-

1 Hegel: Sämtliche Werke, Bd.8; S.303; Zit. nach P. Szondi: a.a.O.; S.8.

se als Basis vorlag, und innerhalb der so relativierten Zeit dann freilich oft zur freien epischen Zeitbehandlung. Verschärft tritt dies dann in Erscheinung, wenn der Erzähler, das "Epische Ich" sichtbar oder auch unsichtbar in das Spiel eingreift. Dadurch würde aber nicht nur die gesamte Form des Dramas relativiert, sondern ebenso ein ganz modernes Spiel mit gänzlicher freier Zeitbehandlung, indem dieses ganz auf das Epische Ich bezogen wird. Das Wort Episch ist aber hier umso verhänglicher, als es immer noch im alten Sinne gebraucht wird. Tatsächlich aber hat ja auch die epische Gattung, beispielsweise der Roman, eine zeitliche Umstrukturierung erfahren, die das gleiche veränderte Zeitbewußtsein erkennen läßt wie dasjenige, das wir für das Theater geltend machen wollen. Die Subjekte der Handlung bewegen sich ohne Vermittlung des Erzählers quer durch die Zeitdimensionen, die subjektive Zeit ist ganz zur objektiven geworden und damit zu der die Form bestimmenden Zeitmodifikation. (1) Die bewußte

1 Claas Pach: Die "rencontres Universitaires de St. Christoph" behandeln Wesen und Technik des Romans; in: Schweizer Rundschau; 51. Jhg., Mai 1951; Heft 2; S. 113ff. Hier die in unserem Zusammenhang wichtigsten Punkte:

"f) ... seine (d. Romans) Ablösung durch den Mythos, den epischen Gesang, als dessen wesentlichstes Merkmal die Gleichzeitigkeit allen Geschehens aufscheint, wird immer deutlicher.

e) Die bedeutungsvolle Rolle, die in Konkordanz mit dem Weltbild des 20. Jhdts. der Zeitbegriff spielt. Die Erreichung eines statistischen Ideals mit kinetischem Material (Levin) in "Ulysses" von J. Joyce. Aufhebung des historischen Begriffes im Roman zugunsten einer mit dem immanent seienden Vergangenen untrennbar verflochtenen Gegenwart.

a) Der moderne Roman strebt eine weitgehende Identität des Lesers mit den Personen des Romans an. Die Auseinandersetzung des Lesers mit den "Erlebnissen" erfolgt direkt und nicht über die Mittlerrolle eines "gottähnlichen" Autors. Dazu dient die Technik des "monologue interieur", des "Bewußtseinsstroms", die dem Film verwandte Technik von Montage, flash backs, Großaufnahme usw., die den Rahmen der Handlung, des Geschehens um den Leser legt."

In diesem Sinne spricht auch P. Szondi von einer Freigabe des epischen Stils. Vergl. P. Szondi: a.a.O.; S. 66f.

Einführung des Epischen Ichs als "Spielleiter" ist demnach wenig konsequent und zeigt einen Übergang an in Prozess der Formwerdung. Erst wo der epische Vermittler gänzlich fortfällt, ist die Formverwandlung durchgeführt. (1) Dazu muß die subjektive Zeit gänzlich als objektive fungieren, was sich als Integrationsvorgang darstellt, nicht etwa in ein Hinattempnen in unbewußte Traunzeiten - das wäre keine Objektivation!

Die Grenzen des bewußten In-der-Welt-Seins kennzeichnen die Grenzen des Bühnen-Weltbildes und umgekehrt. Verändert sich die Grenze jenes, dann auch die dieses Weltbildes. In dieser Konfiguration ist die Abhängigkeit von Bühne und Weltbild offenbar. (2) Beläßt man der Zeit ihre Intensität und nimmt sie als Struktur wahr, (3) so muß damit auch der bisherige Bühnenraum zu eng werden, ebenso wie der innere "Spielraum" der dramatischen Form. Gleich wie Renaissance und Barock das naive historische Empfinden des Mittelalters und seine Manifestation auf der Simultanbühne ablösen durch ein historisches Empfinden, dessen Ausdruck Perspektive und Succession sind, "einem Seinsbild, das Vergangenheit und Zukunft dem souveränen Ich der Gegenwart in verbindliche Relation stellt (4), - so löst das moderne geschichtliche Bewußtsein diesen perspektivischen fixierten Welt- und Bühnenraum auf, relativiert ihn, integriert ihn zu einer Art "Raum-Zeit-Welt", zu einem aperspektivistischen Bühnenweltbild, in dem die Freiheit von der "Zeit" bewußtes Gestalten mit der Zeit als formalem Mittel zuläßt. Nicht Umgehung

- 1 In epischen Theater Bert Brechts ist das epische Ich noch vorhanden in der Subjekt-Objekt-Spaltung, der dramatis personae, die sich selber zum Spielleiter und zum Spieler werden. Vgl. P.Szondi: a.a.O.; S.98ff.
- 2 S.Melchinger: a.a.O.; S.157, verweist auf diese Zusammenhänge. "Der Zerfall des geschlossenen Bühnenraums und des hinter ihm stehenden Weltbildes gehört selbstverständlich in den Zusammenhang des Zerfalls der klassischen Mechanik, der euklidischen Mathematik, der systematischen Philosophie und der vor-Freud-schen Psychologie. Es entstand eine Art Relativitätstheorie des Bühnenweltbildes."
- 3 F.Hund: Die Zeit in der Begriffswelt des Physikers; Studium Generale; Jhg.8, Heft 8; S.469, nennt die Abhängigkeit von der Zeit "Ausdruck eines ... weltweiten Zusammenhanges." Freiheit von der Zeit bedeutet dann ein Über-diesem-Zusammenhang-Stehen.
- 4 M.Dietrich: a.a.O.; S.52ff.

der absoluten oder auch relativierten Gegenwart des Dramas oder des Dramatischen stellt das moderne Theater recht eigentlich dar, sondern deren Überdetermination durch einen veränderten Zeitbegriff und ein verändertes Zeitbewußtsein. Das Fünf-Akte-Schema zum Beispiel braucht nicht notwendig aufgegeben zu werden - wenn sich auch statt des Akt-Stückes vielfach das Bilderstück durchgesetzt hat - denn innerhalb dieses Schemas, oder besser quer zu ihm, können freie zeitliche Bewegungen zum Ausdruck gebracht werden. Der einsinnig gerichtete, geradlinige Ablauf der dramatischen Handlung aber, Ausdruck eines perspektivistischen Bewußtseins und eines absoluten Zeitbegriffes, wird allerdings hinfällig, damit auch der pyramidenförmige Aufbau (Gustav Freytag) . Auch das Moment der Spannung, garantiert durch die Succession und punktförmige Gegenwärtigkeit, verschwindet in der bisherigen Form. Mit der Einbeziehung der Zukunft zumindest erhält die Spannung den wert der Modalität der Begegnung mit den Ereignissen. Auch resultiert sie aus einer formalen Dissonanz, die sich als "Anachronismus", Diskontinuität innerhalb eines "statistischen Ideals", A-kausalität und mutierenden Wechsel, als Sprunghaftigkeit (für das perspektivische Bewußtsein!), als Reversibilität der Akte und Szenen und als Verwischung von Realität und Modalität (wiederum nur für das perspektivische Bewußtsein).⁺ Auch das "Gestikulierende" des dramatischen Wortes scheint sich in eine "unräumliche Tiefe" (1) verflüchtigt zu haben. Auch wenn man in den sich "überkreuzenden Kausalketten" (2) ein Moment des Dramatischen sieht, aus dem auch Spannung resultiert, kommt man dem modernen Theater nicht mehr näher. Denn immer schon ist der "statistische Durchschnitt" der Kausalketten mit einem Mal gegeben, abgesehen davon, daß diese Kausalketten durch akausale Verknüpfungen

¹ Nach einem Wort von Adolf Portmann

² Joseph Gregor: Weltgeschichte des Theaters; Zürich 1933; S. 10f.

+ äußert

(durch einen Einbruch von Indeterminismus) weitgehendst relativiert sein können.

"Daß die Herrschaft der in der Alltäglichkeit erprobten Erfahrung verklungen sei" (1), diese Behauptung dokumentiert das moderne Theater deutlich. Wenn Vergangenheit scenisch-theatralisch legitim vergegenwärtigt werden soll, erst recht aber Zukunft, dann müssen sie ihres Vergangenheits- bzw. Zukunftscharakters notwendig verlustig gehen; weil beide eben jetzt z. z. geschehen. Wird Vergangenheit oder Zukunft als Zeit selbst vergegenwärtigt, dann schon nicht mehr innerhalb der Form des ansonsten noch so erweiterten Dramas.

Es gibt nicht drei Gegenwarten nebeneinander. Es kann nur eine Gegenwart geben. Aber unter Einbeziehung des Möglichen und Schon-Gewesenen (es fehlen uns hierfür einfach die Worte) in die Wirklichkeit der Gegenwart wird für das normale Bewußtsein jederlicher Ausdruck paradox, "mystisch" oder alogisch. Aber in solchen negativen Kategorien sagt sich für das gebrauchliche Bewußtsein die neue Form aus. (2) Wo wäre der "Ort" dieser unfassenden Gegenwart? wäre nicht der Ort, wie der Dramatiker Friedrich Dürrenmatt im Hinblick auf die Stücke Thornton Wilders bemerkte, "entstofflicht"? (3) Vielleicht gehen wir noch mit viel zu rationalen Begriffen an diese exzessiven Affinitäten heran." (4) Der Satz, der hierauf den modernen Roman gemeint ist, gilt auch für das moderne Theater. "Es handelt sich um einen "Abbau, ein Zersetzen und Ersetzen der vom draußensichenden Beobachter konzipierten einsinnigen Entwicklungslinie, und das deutet auf ein anderes Zeiterlebnis hin." (5)

1 A. Perger: a.a.O.; S. 269.

2 Vergl. Hugo Friedrich: Die Strukturen der modernen Lyrik - Von Baudelaire bis zur Gegenwart; Hamburg 1956; S. 13ff.

3 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme; Zürich 1955; S. 24.

4 A. Perger: a.a.O.; S. 109f.

5 Günther Müller: Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung; Studium Generale; Jhg. 8; Heft 10, 1955; S. 598.

b) Allgemeiner und geschichtlicher Überblick.

Das moderne Theater, wie es sich etwa seit den letzten drei Jahrzehnten und schon im Expressionismus zeigt, greift nicht nur zurück auf das strenge Formschema des klassischen Dramas (Einortdrama). Das Drama strenger Observanz war ja schon am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts und dann seit Ibsen und Strindberg in Frage gestellt. Vom Drama her gesehen handelt es sich um Auflösung, vom Theatralischen her möglicherweise um einen Wechsel von einer Gattung (Einortdrama) zu einer anderen (Bewegungs-drama). Jedoch konnte gezeigt werden, (1) daß in den meisten Fällen den Neuerungen das Drama zugrunde lag. "Was es (das Drama) aus Treue zum Überlieferten formal weiter aussagen will," (2) wird aber bereits vom Inhaltlichen her verneint. Das Festhalten, auch das Beurteilen seitens der Kritik, der überlieferten Form bei längst gewandelten Inhalten ist bis in unsere Tage hinein zu beobachten. Erst spät setzte die Bewegung ein, die versuchte, eine Form jenseits des Dramas zu finden. Diese Form ist noch nicht ausgereift, es gibt folglich auch noch keinen Begriff für sie. Deshalb bezeichnen wir im Folgenden auch die nicht-dramatischen Stücke als Dramen, verstehen sie aber in ihrem veränderten Sinn. Man versuchte nicht die Form zu retten, man versuchte, sie zu überwinden. Neue Ansatzpunkte taten sich auf durch Besinnung auf ältere Überlieferungen. Das mittelalterliche Mysterienspiel, die Historien Shakespeares, das barocke Welt-Theater waren solche Formen, die seit der Inthronisierung des wenn auch relativierten strengen Dramas eigentlich als un-dramatisch galten. Schon hiermit sah man sich auf den weiteren Begriff des Spiels verwiesen. In diesen hatten auch epische Zü-

1 Vergl. P.Szondi: a.a.O.;

2 P.Szondi: a.a.O.; S.63.

ge Platz. Das Theater des Mittelalters ließ seine Handlung unbekümmert um die raumzeitliche Dimensionalität² abrollen. (1) Das barocke Welttheater ist oft genug und die Werke Shakespeares meist von den strengen Regeln entfernt. Seit dem Expressionismus greift man dann auf recht eigentlich undramatische Mittel über. Elemente der amerikanischen Revue und des Films dringen in das Theater ein, ebenso wie theatralische Momente außereuropäischer Völker. (2) Eine Rückkehr zu, besser ein Fruchtbarwerden von "primitivformen" setzt ein. (3) Auch der Lyrismus dringt stärker ins Theater. Man spricht vom lyrischen Drama (Hofmannsthal vor allem, in jüngster Zeit Ch. Fry, T.S. Eliot und J. Giraudoux). Auf dieser Vielfalt der Formen und Elemente, die formal nicht auf einen Nenner zu bringen sind, tritt das moderne Theater sein Erbe an.

Ein an die Grundlagen rührendes Neues trat hinzu: die völlig neue Wertung und die veränderte Funktion der Zeit und damit die Installierung eines veränderten Zeitbewusstseins. Die Zeit trat in einer Weise auf dem Theater in Erscheinung, die in Analogie zu der Zeitbehandlung in der Wissenschaft und in den Künsten stand. Das veränderte Zeitbewusstsein ließ es nicht zu, daß ein Rückgriff auf die "primitivformen" von Zeit und Raum zur Ausschaltung dieser Kategorien führte. Denn dieses Bewußtsein war selbst nur zu verstehen als Akt, als Prozess der Integration. Die neue Zeitlosigkeit stand auf einer höheren Windung der Spirale, und das nie Souveränität über die Zeit. (4) Die ungemeine Dynamisierung der bisher statischen Weltvorstellung durch die Neuwertung der Zeit im Bewußtsein umgriff alle Kategorien des Denkens: Ähnlich-

1 Vergl. J. Gregor: a.a.O.; S. 134; J. Scherach: a.a.O.; S. 40f.

2 Vergl. J. Gregor: a.a.O.; S. 73f.

3 Vergl. J. Gregor: a.a.O.; S. 738; Verf. versteht den Begriff "primitiv" keineswegs in abwertenden Sinne.

4 Im Sinne H. v. Kleist; vergl. "Über das Marionettentheater".

² Siehe "Anmerkungen" Seite 187

keit und Unendlichkeit, Begrenztheit und Unbegrenztheit, Kausalität und Akausalität, Kontinuität und Diskontinuität, Determinismus und Indeterminismus, Freiheit und Vorgegebenheit, Schicksal und Zufall, Spannung und Oszillation, Sein und werden, historisch und geschichtlich, Möglichkeit und Wirklichkeit. In entsprechender Ausprägung traten diese Kategorien mit dem veränderten Zeitbewußtsein auf dem Theater auf, wobei der entsprechende Gegenbegriff nicht eine Verneinung, sondern eine Integrierung andeutete.

So bedingt die Versetzung des bisherigen Zeitbegriffes eine Störung der dramatischen Ordnung, an der man zunächst festhalten wollte; Strindbergs "Stationendräsen" "Nach Damaskus", "Ein Traumspektakel" und "Gespenstersonate" versuchen die subjektive Zeit zu objektivieren. Einheit der Handlung wird durch Einheit des Ich ersetzt. (1) Das "drame statique" Maurice Maeterlincks versucht noch einmal, die Zeit auszuschalten; an Stelle der Handlung tritt die Situation.

Das Theater des Expressionismus übernimmt zunächst mit der Stationentechnik und dem zentralen Ich die entsprechende Zeitform. Piscator bezieht dann den Film in die Inszenierung ein. Die Verwendung der Simultanbühne ist Ausdruck des Ungenügens an der bisherigen Zeitmodifikation des Theaters. Neue Impulse erhielt das abendländische Theater dann durch die Bühne der Franzosen und Amerikaner, deren letztere weder symbolistisch noch expressionistisch, sondern am ehesten abstraktes, geistiges Theater darstellte. (2)

Diese neuen Impulse, die zwangsläufig ins Unanschauliche, Unvorstellbare wiesen, als "Flucht in die vierte Dimension" (3)

1 Vergl. Ella Sertorius: Der Traum und das Drama; München 1936; in: Wortkunst - Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte; Heft 1; Hrsg. v. O. Walzel.

2 Vergl. J. Scherech: a.a.O.; S. 30f.

3 Groll; zit. nach J. Scherech: a.a.O.; unter vierter Dimension wird hier offenbar eine "okkulte" Sphäre verstanden.

zu bezeichnen, ist insofern irrig, als von "Flucht" keine Rede sein kann. Das Unvorstellbare (dreidimensional-räumlicher Begriff) ist Ausdruck eines veränderten Zeitbewußtseins und bedeutet Intensivierung, Vergeistigung, ein Moment des Zusammenschließens heterogener Teile zu einer ganzheitlichen Struktur. Das Auftreten von Toten ist keine Figuration des Irrationalen, sondern hier wird die 'vierte Dimension' ganz auffällig als technisch-dramaturgisches Mittel (1) zur Verfremdung, um Gedankliches, Transparentes versinnbildlichen zu können. (2) Damit in Zusammenhang steht eine gewisse Ent-Individualisierung. Der Mensch in seiner Konkretheit wird transparent zu einem Überindeividuellen. Die dramatis personae handeln individuell und kollektiv zugleich, sie werden Symbole.

(3)

Wurde nun im Theater die Zeit entweder nur räumlich behandelt (Theater des Mittelalters) oder wurde die mechanische Zeit der Einheit durch die relativierte Zeit der Aufeinander-

1 Vergl. J. Schersch: a.a.O.; S. 74f.

2 Das Spiel mit den Zeitdimensionen in den Film von René Clair "Was morgen geschah" dient der Durchdringung des "gegenwärtigen" Menschen aus seiner Zukunft. Dazu muß die Zeit als dramaturgisches Mittel behandelt werden.

3 In vielen modernen Stücken finden wir auf der Personenliste nur Berufs- und ähnliche allgemeine Bezeichnungen. In "Nun singen sie wieder" von Max Frisch tragen die dramatis personae keine Namen, ebenso wie in T.S. Eliots "Mord im Dom" die drei Priester oder in der "Rechenmaschine" von Elmer Rice, wo der Held mit Null benannt wird. Aber auch in "Unsere kleine Stadt" von Thornton Wilder und in "Wir sind noch einmal davongekommen" und "Das lange Weihnachtsmahl" sind die konkreten Personen Repräsentanten einer allgemeinen Idee des Menschen. Entindividualisierung ist hier nur im Sinne einer Überdetermination zu verstehen.

Wir verzichten hier wie im Folgenden auf die Quellenhinweise, da die Deutung der Werke oftmals nicht an Hand des Textes, sondern am Bild der Aufführung durchgeführt wird.

folge der Handlungen und Akte (1) ersetzt, so bedeutete dies letztere zwar eine Befreiung aus der Starre der mechanischen Bühnenszeit - eine Überwindung der Kategorie der Zeit bedeutete es keineswegs. Vielmehr war es die "Absage der Kunst sie auszuwerten." (2) Eine Umwälzung der Behandlung der Zeit brachte erst das moderne Theater der letzten drei Jahrzehnte.

1928 wurde "Die heilige Johanna" von George Bernard Shaw uraufgeführt. (3) Der Epilog zu diesem Stück wurde, innerhalb des Stückes selbst gelegen, in der Tat "Muster für eine ganze Generation kommender Dramatiker," (4) Die Handlung des Stückes spielt in den Jahren 1429, 1431 und 1456. In diesem Jahr erscheint der "Fall" der heiligen Johanna vor einem Revisionsgericht. Johanna selbst erscheint aus dem Totenreich neben dem Bett des Königs, ebenso die Verstorbenen Bischof Cauchon, Kaplan Stogumber und Hans Dunois. Sodann tritt aber noch ein Gesandter des Vatikans in Frack und Zylinder hinzu, welcher verkündet, daß Johanna im Jahre 1920 heilig gesprochen sei. Auf diese Weise eines "Anachronismus" wird die Gegenwart des Jahres 1456 verknüpft mit der des Jahres 1920, die Zukunft fließt also in die Gegenwart und Vergangenheit; Gegenwart heißt hier: alle Zeitphasen auf einem umgreifenden Horizont wahrnehmen. Diese Weise der "Vierdimensionalität" (es handelt sich gleichsam um die in verschiedenen Bezugssystemen relative Zeit in einen Beobachter) ist in gar keiner Weise mystisch, sie entspricht im Gegenteil einem aufs höchste intensivierten und erhellten Bewußtseinszustand. Die Zeiten liegen dicht nebeneinander, stellt

1 Gemeint ist der Sprung über eine größere Zeitstrecke.

2 J.Scherech: a.a.O.; S.54.

3 Vergl. hierzu wie für die folgenden Werke: Joseph Gregor: Schauspielführer; Stuttg.1954,55,56; Bd.2,3.u.4. ; ebenso: Reclams Schauspielführer; Hrsg. v. O.C.A. zur Nedden und K.H. Ruppel; Stuttgart 1955; 3. Aufl..

4 S.Melchinger: a.a.O.; S.137.

man sie sich nicht gradlinig vor, wo die eine die andere verdeckt, sondern "gekrümmt", als "Bogen", nicht als Linie; so ist das Neben-, ja Ineinanderliegen der Zeiten erklärbar. Es handelt sich nicht um eine "nach vorn verlängerte Gegenwart", die gradlinig anvisierbar wäre. (1) Diese Vor-Stellung entspricht dem räumlich konzipierten, dreidimensionalen Denken, daß sich aber mit solchen Konstruktionen immer wieder in unauf lösbare Widersprüche verwickelt. Zeit als Bogen, damit "als die Urform der Historizität" wahrzunehmen ist eine "integrierende Kraft des Sichbildens." (2) Unter diesem Aspekt stellen die Ereignisse des Epilogs der "Heiligen Jonanna" keine pure Ironisierung und Vergewaltigung "natürlicher" Größen dar. In rationaler Betrachtungsweise ist dieser Epilog eine Unge reinheit, die man nicht e r l i e e n kann. Man behalt nur Teile in der Hand und sieht hinter jedem Vorgang den Dich ter als Monteur.

Die vierdimensionale Wirkweise der Zeit ist hier nicht nur technisches Mittel, , sondern auch "Lebensraum" der dramatis personae, indem diese in keiner Weise aus diesem "Raum" her austreten, somit also bewußtseinsmäßig diese Zeitordnung als objektiv betrachten.

1929 erscheint von Ferdinand Bruckner "Die Verbrecher". Hier wird versucht, das Nebeneinander simultan auf die Bühne zu bringen. (3) "Der Simultanbühne entspricht hier in der zeit lichen Dimension die Parallelführung von fünf Einzelnand lungen." (4) Es ist der Versuch, auf die Darstellung zeitlicher Abläufe zu verzichten und statt dessen die zeitliche Kom plexität mehrerer aufeinander bezuglicher Handlungen vorzufüh ren. Hiermit, mit der Gleichzeitigkeit, tritt dann allerdings die Zeit verträumlicht auf, denn Gleichzeitigkeit bedeutet zwar

1 G.Hauptner: a.a.O.; S.6, 12.

2 G.Hauptner: a.a.O.; S.17, 16 (Anm.); Man vergleiche zu den Deutungsversuchen des Verf. diejenigen über den spirituellen Raum in der Malerei Cézannes von L.Querry. (vergl. unter dem Titel Theaterbau). Anm.1.S.162

3 Ähnlicher Versuch: Georg Kaisers, "Nebeneinander"; 1923

4 P.Szondi: a.a.O.; S.104

Herausgehobensein aus dem Ablauf, aber nicht Überwindung der Zeit durch Integration, eben wegen der starken Verräumlichung. Bruckner verwendet die Simultanität wieder in "Elisabeth von England", wenn auch nicht in solch ausgesprochener Weise wie in "Verbrecher". Dies sind noch Versuche, die für uns hauptsächlich dadurch von Belang sind, als die Zeit hier in ausgesprochener Weise Thema des Dramatikers wird. So etwa in Georg Kaisers "Von Morgens bis Mitternacht", wo die Zeit als Erstreckung scenisch realisiert wird, was allerdings noch innerhalb des Dramas oder doch des Stationendramas möglich ist. 1935 unternimmt es A. Salaud mit "L'Inconnue d'Arras", die Zeitempfindung in ihrer Relativität als scenisches Mittel zu nutzen, indem er einen Selbstmörder fünf- unddreißig Jahre seines Lebens in einer Sekunde durchleben läßt. (1)

In den dreißiger Jahren schreibt J.B.Priestley drei Stücke, die bewußt die Zeit in ungebräuchlicher Auffassung zum Thema haben und auch als Mittel verwenden. "I have been here before", "Time and the Conways" und "Dangerous Corner" verwenden die Zeit in verschiedener Auffassung. (2) Ähnliches wird unternommen in "Johnson over Jordan", ein Experimentierstück wie es der Autor nennt, in welchem die Zeit nach Art des Traumgeschehens abläuft, um ein "vierdimensionales Drama" zu schaffen. (3)

Noch dem Expressionismus verhaftet, aber doch wesentliche Neuerungen bringend, ist das Schauspiel "Die Rechenmaschine" von Elmer Rice, welches 1922 entstand. Wir werden vor allem an Georg Kaisers "Von Morgen bis Mitternacht" erinnert. Die Handlung des Stückes vollzieht sich im heutigen Amerika, liegt aber gleichzeitig offenbar außerhalb jeder historisch fixierbaren Epoche. Die zweite Hälfte des Stückes ist gar im Jenseits

1 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.104

2 Eine genaue Analyse dieser Stücke erfolgt im Teil II.

3 The plays of J.B.Priestley; London-Toronto; o.J.; Bd.1; S.IX,X. Bemerkungen des Autors.

angesiedelt. Es handelt sich um eine Zeitauffassung, die man als "Neutralisierung der historischen Zeit" (1) bezeichnen kann. Es wurde in diesem Zusammenhang von der "Offenbachiaade" gesprochen (2), womit die "parodierende Wiedererweckung antiker Stoffe" (3) gemeint war. Solche Neutralisierung der Zeit wird besonders im modernen französischen Theater bevorzugt. Jean Giraudoux und Jean Anouilh verwenden dieses dramaturgische und dichterische Mittel. In der Komödie "Amphitryon 38" von Giraudoux ist die Handlung zwar in der Antike belassen, aber die Personen sprechen in modernen Redewendungen, haben das Bewußtsein moderner Menschen. Das Geschehen soll der geschichtlich-perspektivischen Betrachtung entzogen und ins Dauernde, Übergeschichtliche versetzt werden. Ähnliche Neutralisierung finden wir in den Dramen "Der trojanische Krieg findet nicht statt" (1935) und "Elektra" (1937). Auch hier taucht der Dichter nicht erinnernd in das mythische Bewußtsein antiker Vergangenheit hinab, sondern durchsetzt diese Vergangenheit, indem er sie heraufholt, mit gegenwärtigem Bewußtsein. Das Bild solcher Zeit ist weder der lineare Zug, noch die Verkettung von Augenblicken; es ist ein durchsichtiges Neutrum. Zweifellos finden wir bei Giraudoux ein parodierendes Moment, aber die antiken Stoffe werden nicht um der Parodie willen benutzt! Vielmehr ist seit innen die Möglichkeit von vorneherein gegeben, den "kausalen Wirkungsmodus" fallenzulassen. "Denn dort, wo allein die Gültigkeit eines kausalen Wirkungsmodus anerkannt wird, werden die anderen Existenzweisen nicht allein verkannt, sie sind auch ihrerseits in ihrer Wirkung innerhalb des ungreifenden Gefüges der Erscheinung Mensch aufs schwerste beschnitten." (4)

Auch Jean Anouilh siedelt seine "Euridike" in der Gegenwart

1 Vergl. J.Scherach: a.a.O.; S.58f.

2 Ernst Penzoldt; zit. nach J.Scherach: a.a.O.; S.31f.

3 Ebenda; S.31f.

4 Alexander Mitscherlich: Freiheit und Unfreiheit in der Krankheit-Das Bild des Menschen in der Psychiatrie; Hamburg 1940; S.52.

an, aber so, daß die gesamte Handlung in das heutige Südfrankreich verlegt wird. (Uraufführung 1947, Paris). Natürlich ist diese Weise der Aktualisierung nicht zu vergleichen mit den Experimenten a la Hamlet im Frack oder Stahlhelm. Denn hier wird ja die Urform belassen, nur das Kostüm wird gewechselt; in jenem dagegen ist der Urstoff dichterisch ver-gegenwärtigt, die Handlung ist die alte, nur das Bewußtsein ist ein modernes.

Ebenfalls in der Weise der Neutralisierung der historischen Zeit verwendet Eugen O'Neill den antiken Elektrastoff. Die Personen werden in die Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs versetzt, die Handlung entsprechend modifiziert. Doch hier kann kaum noch von einer Transposition historischer Zeitschichten gesprochen werden, da lediglich ein Thema der Antike in seiner Problematik von modernen Gesichtspunkten aus betrachtet ist.

Die Neutralisierung der historischen Zeit bezweckt die Gleichzeitigkeit der Epochen oder ihre gegenseitige Durchdringung im Bewußtsein. Es ist wichtig zu sehen, daß dieses Mittel noch keineswegs eine Umwälzung in der Behandlung von Zeit im Theater bedeutet. Aber der bisherige Zeitbegriff wird doch aufgelockert und eine gewisse Bereitschaft des Bewußtseins hervorgerufen; der Grund zu einer Reform ist damit gegeben. (1) Die Neutralisierung hängt auch noch stark an äußerlichen, scenischen Mitteln, wie Dekoration und Kostüm oder auch Sprachform, oder auch völlige Unbestimmbarkeit der äußeren Mittel. (2)

1 Vergl. J. Scherech: a.a.O.; S. 58.

2 Als Beispiel historischer Überzeitlichkeit führt G. Rosenkranz: Das Zeitverständnis Ostasiens; a.a.O.; S. 584, den japanischen Film "Jigoku-mon" ("Das Hollentor") an: "Was er zeigt, ist 'lange her'. Trotzdem entsteht kein historischer Bilderbogen, es gelingt vielmehr, das Ereignis so aus dem Schacht der Vergangenheit in das Licht des gegenwärtigen Tages zu heben, daß er alte Malereien einschieben kann, ohne dem Dargestellten den Charakter des greifbar Gegenwärtigen zu nehmen." Verf. fügt hinzu, daß uns solche Gleichzeitigkeit "inwessen in dieser Weise nicht gegeben" ist.

Eine durchgreifendere Zeitveränderung findet sich bei dem Amerikaner Robert Ardrey, und zwar in seinem Stück "Leuchtfeuer". Wie in J.B.Priestleys "Dangerous corner" erscheint die Zeit des gebräuchlichen Raumtheaters als in die "Länge der Modalität" (1) verlegt. Die Handlung ist in völlig neutralisierter Zeit angelegt, die Personen können sich fragen, ob sie in der Gegenwart oder vor hundert Jahren leben, ihr Bewußtsein ist zeitlos, gleichzeitig wissen sie aber um die historischen Epochen. Der erste Akt spielt am Abend, Streeter, ein Flieger, will in China am chinesisch-japanischen Konflikt teilnehmen, zusammen mit seinem chinesischen Mechaniker. Im dritten Akt ist Streeter tot. In Zeitstreckung liegt aber zwischen dem ersten und dem zweiten Akt nur eine Nacht; der dritte Akt spielt nämlich am nächsten Morgen nach dem Abend des ersten Aktes. Der Flug von Amerika nach China, den Streeter zurückgelegt hat, ist in der Zeitstreckung also völlig negiert. Die Ablösung von der absoluten Zeit, ebenso von der absoluten Gegenwart oder auch der relativierten des Dramas ist vollkommen. Ein ganz anderes Zeiterkultsein ist von Stück zugrunde gelegt, eine Zeit als Intensität, eine Zeit "vierdimensionaler" Wirkung.

Unveränderlichkeit - und damit wieder Verlegung der Zeit in die Kategorie der Modalität - zeigt "Der Tod in Spielhaus" von Paul Dessau, (1937 uraufgeführt). Gewiß, dieses Stück ist nicht zu Unrecht als Märchen bezeichnet worden. Aber nicht zuletzt eben wegen seiner neuartigen Behandlung der Zeit, die noch märchenhaft anmutet - zumindest auf dem Theater. (2) Das Geschehen des dritten Aktes findet nämlich, der chronologischen Zeit nach, hinter dem Geschehen des vierten Aktes statt. Großmutter Mathrup ist bereits im dritten Akt gestorben, der vierte Akt spielt aber wieder zu ihren Lebzeiten. Schließlich ver-

1 J.Scherech: a.a.O.; S.59.

2 Selbstverständlich liegt das Märchenhafte dieses Stückes auch in seiner Stimmung, in der gesamten stark lyrischen, Atmosphäre. Doch davon dürfen wir hier abstrahieren.

einigt ihr Tod das Ende dieses Aktes mit dem vorhergehenden. Der Tod wird auf solche Weise in das Leben einbezogen, als diesem immanent, nicht als ihm gegensätzlich.

Am kühnsten und gültigsten wendet Thornton Wilder den Zeitfaktor für das Theater an. (1) Was er unternimmt, vor allem in dem großangelegten Werk "Wir sind noch einmal davongekommen", ist die Sprengung von jeder zeitlichen Fessel in die Zeitfreiheit auf dem Theater, die, räumlich ausgedrückt, als Aperspektivität bezeichnet werden kann. (2) Es wird immer wieder gesagt, Wilder habe Mittel der Romantik, wenn auch in neuer Weise, in seinem Theater verwendet. Das ist nicht ganz unrichtig, für die neuartige Behandlung der Zeit trifft es aber nicht zu. Die Handlung von Ludwig Tiecks "Der gestiefelte Kater" verläuft durchaus in der empirischen chronologischen Zeit, wenn auch die Gegenwart keine absolute, sondern eine durch Zeit- und Ort-Sprünge relativierte ist. Durch das Heraustreten der dramatis personae aus ihrer Rolle (Romantische Ironie) findet lediglich eine Verschmelzung von Realzeit mit Bühnenzeit statt. Auf den Unterschied im Bewußtsein der dramatis personae bei den Stücken der Romantik und beim modernen Theater ist in jüngerer Zeit hingewiesen worden. (3) Wilders gesamtes episches und dramatisches Werk ist durchsetzt mit Versuchen einer neuen Zeitbehandlung. (4) In dem Einakter "Schlafwagen Pegasus" wird, durch den Tod der jungen Reisenden, die als Gestorbene weiter "existiert", die Wirklichkeitsebene erweitert (und in anderem Licht sichtbar) um die Ebene der Modalität oder auch der Nicht-Wirklichkeit im empirischen Sinne. Zeitlichkeit wird, vom Zuschauer, in ihrer Verflochtenheit mit Überzeitlichkeit oder Ewigkeit geschaut. Man kann solche Versuche als mystisch abwer-

1 Eine genaue Analyse seiner wichtigsten Stücke geben wir im zweiten Teil.

2 Wir benutzen diesen Begriff in der Terminologie J.Gebbers: a.a.O.; 1949/53; Bd.I u. II. In dieser Weise ist er keineswegs mit "Unperspektivisch" zu interpretieren, sondern, nach Durchgang durch das Perspektivische, als perspektivisch frei; hierin liegt ein integrierendes Moment, das mit dem Alpha privativum ausgedrückt sein soll.

3 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.119f.

4 Vor allem, was die Epik anbelangt, in "Die Iden des März", wo auf Chronologie und Kausalität zugunsten zyklischer Betrachtung

ten. Aber es gibt eine "helle Ideenmystik" (1), und der kann man solche Versuche getrost zurechnen.

In dem Einakter "Glückliche Reise" wird bewußt auf eine scenische Primitivform zurückgegriffen, mit der Absicht, diese in einen neuen Bewußtsein für die Bühne fruchtbar zu machen. Eine Familie fährt mit dem Auto über Land. Das ist das Handlungsgerüst. Wir wohnen den Gesprächen der Familie bei, während sie im "fahrenden" Auto sitzt. Das Fahrzeug soll durch eine Reihe von Stühlen versinnbildlicht werden, die vor einer Dekoration steht. Es ist möglich, auf einer rückwärtigen Fläche durch Filmprojektion eine Landschaft strolchen zu lassen, sodaß aus der Relativität des Bewegungserlebnisses der Eindruck entsteht, das "Auto" bewege sich. Doch schreibt Wilder dies keineswegs vor. (2) Eher soll der Eindruck desfahrens aus den Gesprächen und aus der Mimik hervorgehen. Man ist an die Wanderung auf der Bühne im mittelalterlichen Theater erinnert (3), die wohl dem Stück als Muster vorlag. Es ist ein Spiel mit dem Bewußtsein des Zuschauers.

Aufhebung der als Fluß vorgestellten Zeit und des Nacheinanders findet sich in dem Stück des amerikanischen Dramatikers Tennessee Williams, "Casino Real" (1953 uraufgeführt, 1954 in Deutschland erstauffgeführt). Das Stück ist als Stationendrama konzipiert, und die Handlung spielt quer durch die historische Aufeinanderfolge. Ort der Handlung ist ein imaginäres, aber südamerikanisches Land, eine irrealle Stadt dortselbst. Irreal wird sie schon dadurch, daß neben dem modernen amerikanischen Matrosen Kilroy Don Quixote, Casanova, Lord Byron und die "Kameliendame" auftreten. Die Stadt ist aber eine höchst moderne Großstadt, von der aus man versuchen kann, verzichtet ist.

1 Vergl. Edgar Hederer: Mystik und Lyrik; Habil.Schrift; München 1941; S.9.

2 Vergl. Thornton Wilder: Glückliche Reise; in: Einakter und Dreiminutenspiele; Übers. H.E.Herlitschka; Frankfurt/M.1954.

3 Vergl. F.Junghans: a.a.O.; Kap."Zeitbewältigung".

mit dem Großflugzeug "Fugitivo" zu fliehen. Vor der Allgemeinheit und Abstraktheit reiner Ideen oder Allegorien sind alle Figuren bewahrt durch konkrete, lebensnahe Züge, ebenso durch ihre Redeweise. Das Stück kann also nicht als Illustration einer Idee gewertet werden (was man dann ja auch mit den meisten Kunstwerken machen könnte), es muß sehr direkt verstanden werden. Selbst Skeptiker sind der Ansicht, daß man dem Dichter Williams hier die Möglichkeit einer zeitfreien Schau zubilligen müsse, daß diese einen Bewußtseinszustand des Dichters ausdrücke, nicht nur pures Mittel sei, gegen ein besseres "Wissen" angewandt. (1) Was man dem Lyriker oder Epiker schon lange zugesteht, billigt man dem Dramatiker nur zögernd zu. Man kann die Technik Williams, die er in diesem Stück angewandt hat, als eine bewußtseinsmäßige assoziative bezeichnen. Fragmente historischer Vergangenheit werden in die fließende Gegenwart geholt, "ordnen sich aber gerade nicht als chronologisches Nacheinander eines Lebensgangs, sondern als gegenwärtig im jetzigen Bewußtseinsstrom, unabhängig von einem früheren Ablauf." (2) In dem Schauspiel "Endstation Sehnsucht" des gleichen Autors, das noch an der Form des Dramas festhält, wenn auch schon in relativierter Gegenwärtigkeit - die Handlung erstreckt sich vom Frühjahr bis in den Herbst - verkörpert Stanley Kowalski die realistische Gewalttätigkeit der Gegenwart (im doppelten Sinne), Blanche Du Bois aber ein pathologisches Geschöpf, das ganz in der Erinnerung einer besseren Vergangenheit lebt und diese Vergangenheit der Gegenwart aufpfropfen will. Die geschichtlichen Zeitepochen prellen unnachgiebig aufeinander. Geschichte als Zeit oder Zeit als Geschichte kommt hier, durch die Charaktere der dramatis personae versinnbildlicht, zur Erscheinung.

Sogar S. Melchinger: a.a.O.; nimmt eine Bewußtseins-schicht an, "in welcher etwa ein Liebender von heute mit dem ewigen Don Juan ... in Kontakt treten können."; S. 142.

Günther Müller: a.a.O.; S. 598; zwar in Bezug auf den mod. Roman, aber doch wohl auch hier gültig.

Die poetischen Gattungen sind apriori verschoben in der "Dramatik" von William Saroyan. Bei ihm handelt es sich um jenes lyrische Drama, von dem wir schon bei der Erwähnung von Hofmannsthal und Christopher Fry sprachen. In dem Schauspiel Saroyans "Mein Herz ist im Hochland" (1939) und dem im gleichen Jahre erschienenen Spiel "Die Zeit unseres Lebens" gibt es weder eine eigentliche Handlung noch Entwicklung. Alles ist Stimmung, Atmosphäre, so wie ja im Lyrischen anstelle der zeitlichen Aufeinanderfolge permanente Gleichzeitigkeit herrscht, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Innen und Außen, Ich und Du identisch sind. (1) Das lyrische "Drama" steht also schon von Hause aus jenseits jeder Krise oder Formveränderung des Dramas oder des Dramatischen.

Ebenso werden die Dramen (2) Christopher Frys, "Die Dame ist nichts fürs Feuer" und "Venus im Licht" durch das Lyrische bestimmt, das hier hauptsächlich durch die Sprache zur Erscheinung kommt. Subjektive Zeit des schlafhaften Bewußtseins, als Projektion ins Objektive tritt uns in dem religiösen Spiel "Ein Schlaf Gefangener" entgegen (1952). Die vier englischen Soldaten, die sich in einer kleinen Kirche zum Schlaf niedergelegt haben, verwandeln sich im Traum in Gestalten des alten Testaments. Die aus dieser Traumverwandlung gewonnenen Einsichten wirken nach dem Erwachen der Vier Hoffnung verkündend in die Gegenwart des Tagbewußtseins ein. Die Scene verwandelt sich entsprechend der Wandlung der Realitätssphären. Dennoch, bleibt das Traumgeschehen selbst innerhalb eines Rahmens, auf den es bezogen bleibt, wird also nicht zur Form. (3)

- 1 Dies wird in der modernen Lyrik geradezu zum formalen Prinzip; Vergl. H. Friedrich: a.a.O.; die Zeit erfährt ja hier an sich die gleichen Änderungen wie in Epik und Dramatik.
- 2 Wir weisen nochmals daraufhin, daß wir diesen Terminus ab nun in verändertem Begriffe, beibehalten.
- 3 Verl. E. Sartorius: a.a.O.; Verf. unterscheidet Traum im Drama und Traum als Drama, also als Form. Man kann auch sagen, daß die "Rahmenerzählung" noch nicht unter die "Zeitaufspaltung" geraten ist. Vergl. G. Müller: a.a.O.: S. 599.

In gleicher Weise zu betrachten ist hier das dramatische Werk T.S.Eliots, der sich ja vor allem in seinem lyrischen Schaffen eingehend und in gänzlich neuartiger Auffassung mit dem Zeitthema befaßt hat. (1) Auch in Eliots dramatischem Werk findet, wie bei Fry, eine Vermischung der gattungspoetischen Sphären statt und damit auch den diesen entsprechenden Zeitformen, die ja aber übergriffen sind durch die in allen Gattungen an und für sich gleichgeartete neue Zeitauffassung. Ein Bruch in der chronologischen Zeitordnung vollzieht sich in dem Spiel "Mord im Dom", (Uraufführung 1935; deutsche Erstaufführung 1947); das Stück behandelt die Ermordung des Erzbischofs Thomas Becket im Jahre 1170. Die Handlung ist zunächst auch gänzlich in diese Zeit versetzt, entsprechende Kostüme werden getragen und die gebundene Sprache hat ein historisches Kolorit. Durch Verwendung des Chors ist auch die Form einer gewissen Überlieferung verpflichtet. Der "Stilbruch ohne Beispiel" (2) geschieht, indem die Mörder, vier Ritter, sich im zweiten Teil unvermittelt in moderner Prosasprache direkt an das Publikum wenden, und ihre Tat nach Art einer modernen Gerichtsverhandlung zu rechtfertigen versuchen. Spiel- und Realzeit sind dadurch miteinander verquickt, aber durch die Beibehaltung der Kostüme und durch das aus den Reden hervorgehende Beharren der dramatis personae in der historischen Zeit wird diese selbst in die Gegenwart getragen - denn der Zuschauer wird gleichzeitig, ungeachtet der modernen Redeweise der Personen, wie ein Zeitgenosse und Augenzeuge aus dem Jahre 1170 behandelt! Die je punktuelle Gegenwart sowohl der Aufführungszeit wie der aufgeführten Zeit (3) wird relativiert gleichsam zu einem vierdimensionalen Kontinuum.

- 1 Vor allem mit "Little Gidding" und "Four Quartets"; Vergl. T.S.Eliot: Ausgewählte Gedichte; Frankfurt/M., 1951; und "Vier Quartette"; Nachdicht.v.Nora Wydenbruck; Wien 1948;
- 2 Vergl.K.H.Ruppel, in: Reclams Schauspielführer; a.a.O.;S.921.
- 3 Wir verwenden dieses Begriffspaar analog zu Günther Müllers "Erzählzeit und erzählte Zeit" für die Epik.

Alle Zeiten liegen auf der Ebene der e i n e n Gegenwart, in der jede Begrenzung sinnlos geworden ist. (1)

Überblicken wir noch kurz das werk Jean Paul Sartres, so zeigt sich gleich, daß es für unsere Problematik wenig ergiebig ist.¹ Sartre berücksichtigt die Zeit in durchaus herkömmlicher weise. Brachte die Einbeziehung der Zeit auf allen Gebieten eine gewisse Unanschaulichkeit und Arationalität notwendig mit sich, ist aber gerade Sartre denkmethodisch dem Rationalismus verpflichtet (2), so kann auch eine arationale Wertung der Zeit in seinem dramatischen werk nicht aufgefunden werden. Hingegen taucht gerade sein rationales Element im Denken als "Affinität des Existentialismus zur Klassik" (3) auf. wie sehr sich die existentialistische thematik dem formalen Prinzip des überlieferten strengen Dramas fügt, ist vor kurzem scharfsinnig aufgezeigt worden. (4). Einzig in dem Drama "Geschlossene Gesellschaft" ("Huis clos") (Uraufführung 1944, deutsche Erstaufführung 1946), ein schon formal räumlich streng begrenztes Spiel, erschließt das Moment der Zeit insofern sehr frei behandelt, als die Handlung in der Zeitlosigkeit oder (negativen) Ewigkeit spielt, in der den Toten die Vergangenheit zur ständigen Gegenwart, zur unendlichen Wiederholung der Vergangenheit wird. Zeit als endlos wiederholte Vergangenheit - das ist die (zeitliche) Hölle. In der Verfremdung wird das Irreale als das Reale aus-

1 In einem der vier Quartette, "Burnt Norton" hat Eliot dieses Zeitbewußtsein lyrisch zum Ausdruck gebracht:

"Nicht dies nur, sondern vielmehr das zugleich-Sein,
Und daß das Ende dem Anfang vorausgeht,
Denn Ende und Anfang bestehen von jener
noch vor dem Anfang und noch nach dem Ende.
Alles ist immer jetzt. ..."

Übers. v. N. Wydenbruck: a.a.O.; 1948.

2 Sartre stützt sich ja ausdrücklich auf Descartes. Und ganz im Gegensatz zu Heidegger ist sein Denken kein aus der Gesamtpersönlichkeit resultierendes "existentielles" Denken oder "Seinsdenken", sondern im Letzten höchst rational.

3 P. Szondi: a.a.O.; S. 85.

4 P. Szondi: a.a.O.; Kap. III, 9; S. 81ff.

& Siehe "Anmerkungen" Seite 187/188

gegeben, die begrenzt gegenwärtige Handlung als eine in der Zeitlosigkeit ablaufende. Diese Zeitlosigkeit wird aber eigentlich nur durch die Situation **b e h a u p t e t**, sie "äußert" sich nicht selbst, wird also nicht zur Form. So können sogar die drei Einheiten als Formprinzip aufrechterhalten werden. Dies wird möglich durch die Methode der Inversion. (1)

In unausdrücklicher Weise findet sich der Niederschlag eines veränderten Zeitbewußtseins im Werk von Bert Brecht. Brecht gibt das herkömmliche Drama auf und versucht, eine "nicht-aristotelische" Dramatik zu begründen. Dies scheint ihm aus stofflich-thematischen Gründen erforderlich. Von seinen Thesen berücksichtigen wir hier nur die, die unserer Untersuchung förderlich sind. In seinen 1931 erschienenen "Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" (2) stellt er folgende Thesen einer "aristotelischen" Dramatik entgegen:

Die dramatische Form
des Theaters:

Die Bühne "verkörpert" einen
Vorgang

der unveränderte Mensch

Spannung auf den Ausgang

eine Scene für die andere

Die Geschehnisse verlaufen
linear

natura non facit saltus

die Welt, wie sie ist

Die epische Form
des Theaters:

sie erzählt ihn

der veränderliche und verändernde Mensch

Spannung auf den Gang

jede Scene für sich

in Kurven

facit saltus

die Welt, wie sie wird

Schon der flüchtige Blick auf diese antithetische Aufstellung zeigt auf der linken Seite ein Statisches (räumliches), auf

1 Vergl. Günter Anders: Sein ohne Zeit; in: Die Antiquiertheit des Menschen; München 1956; S.215; (In Bezug auf S.Beckett: Warten auf Godot.)

2 Bert Brecht: Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny; in: Stücke; Bd.3; Suhrkamp, Berlin 1957

der rechten ein Dynamisches (zeitliches) Prinzip. Versuchen wir zu interpretieren, welcher Art der Zeitbegriff ist, der diese Dynamisierung bewirkt. Der Zeitbegriff tritt zunächst unausdrücklich in Erscheinung. Indem das epische Theater einen Vorgang erzählt, ist bereits die dramatische Zeitkonzeption aufgegeben. Die dramatische Gegenwärtigkeit kann nach Belieben relativiert werden. Sodann wird der Mensch in seiner Zeitlichkeit erfaßt, in seinem Werden, nicht in seinem Sein; ebenso soll die Welt in ihrem Werden, nicht in ihrem Sein erfaßt werden. Damit läßt sich noch nicht auf die Art des Zeitbegriffes schließen; aber jedenfalls ist es nicht ein solcher, der in das vierdimensionale Welt-Kontinuum eingeführt worden ist, oder jedenfalls ist er nicht ein solcher, der in sich relativ ist. Aber mit der These *natura facit saltus* ist recht eigentlich der Entwicklungsbegriff aufgegeben und mit ihm die stetig und kontinuierlich verlaufende Zeitfolge. Der Zeitverlauf muß notwendig diskontinuierlich sein. Auch der streng kausale Ablauf ist damit unterbrochen. In zwei weiteren Punkten wird das bestätigt. Die Geschehnisse, und mit ihnen die Zeit, verlaufen nicht linear, gradlinig, sondern in Kurven. In dieser "Krümmung" des linearen Handlungsverlaufes drückt sich eine weitere neue Wertung der Zeit aus. (1) Die mental-rationale Denkweise ist damit ausgeschaltet, weil sie alles Geschehen gradlinig anvisiert. Deutliche Relativität der Szenen ist schließlich damit ausgedrückt, daß jede Szene für sich stehen soll. Ist jede Szene gleichsam ein Bezugssystem für sich, hat sie somit ihre eigene, bezüglich der anderen Szenen aber relative Zeit (als Gegenwart, vom strengen Drama her betrachtet), so stellt das gesamte Stück gleichsam den "Rahmen", den "statistischen" Durchschnitt oder, wenn wir die Analogie noch weiter treiben, das vierdimensionale

1 Vergl. unser Kap. 2; vor allem auch S. 40, Anm. 1; auch S. 70.

nale Kontinuum dar.

Brechts Theater ist schon Mittel zum Zweck. Thesen wie natura facit saltus oder die Welt, wie sie wird oder der veränderliche und verändernde Mensch sind demnach zunächst Bestimmungen einer bestimmten geschichtsphilosophischen, soziologischen und politischen Denkweise. Nach Berücksichtigung dieses Sachverhaltes ist es berechtigt, die Strukturveränderungen, die eine so gesehene Welt absichtlich oder unabsichtlich erfährt, für eine rein dramaturgisch-formale Betrachtungsweise fruchtbar zu machen.

Die beschriebenen Thesen sind Theorie eines Dichters. Ob sie alle im dramatischen Kunstwerk Gestalt gewinnen, ist eine andere Frage. Wenigstens werden sie als Tendenz im einzelnen Werk aufscheinen.

Die These vom sprunghaften Verlauf des Naturgeschehens (1) findet sich ins dramatische gewendet in der anderen These, daß nämlich im "nichtaristotelischen" Theater jede Scene für sich steht. Der lineare, pyramidenförmige Bau der einzelnen Scenen, mit dem Zug auf das Ende hin, ist mit der Autonomisierung der Einzelscene in einen punkthaften, sprunghaften Verlauf gewandelt; die einzelnen Scenen können nun ein Geschehen von verschiedenen Aspekten aus beleuchten, statt des Nacheinanders herrschen "Parallelismen". (2) Dieser Aufbau ist bei der "Dreigroschenoper" - allerdings liegt hier schon das Schema der Nummernoper zugrunde, sodaß jede "Nummer" für sich bestehen kann - und in "Mutter Courage und ihre Kinder", besonders auffällig, wo Bild für Bild durchaus für sich bestehen kann. Sprunghaftigkeit findet sich auch in den Charakteren, soweit bei Brecht von Charakteren statt von Ty-

I Selbstverständlich ist Brecht hiermit der Quantentheorie und der Mutationstheorie von de Vries verbunden.

2 Vergl. J. Scherech: a.a.O.; S.61.

pen gesprochen werden kann. Herr Puntila in "Herr Puntila und sein Knecht" wechselt nicht nur bei Trunkenheit seinen Charakter, sondern auch innerhalb des jeweiligen Zustandes selbst. Der Gesamtaufbau besteht aus parallel angeordneten Szenen, die in der "Oper" "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" fast zyklisch angeordnet sind. Jedenfalls ist von linearem Aufbau keine Spur mehr zu finden. Spannung, als Moment des Sich-voraus-Seins auf das Ende hin liegt in "Galileo Galilei", "Die Verurteilung des Lukullus" und in "Herr Puntila und sein Knecht" oder "Der gute Mensch von Sezuan" nicht in der Erwartung auf den Ausgang der Konfliktsituation, sondern im Betroffensein vom gegenwärtig Geschehenden. Dazu müssen "die Knoten auffällig werden"; demdem Zuschauer kommt es nicht zu, "sich in die Fabel wie in einen Fluß zu werfen, um sich hierhin und dorthin unbestimmt treiben zu lassen." (1)

Der Stil des epischen Theaters und der "nichtaristotelischen" Dramatik umgreift auch den Schauspielstil, wozu noch die Anreicherung durch Elemente chinesischer Schauspielkunst kommt. Doch können wir hier leider nicht näher darauf eingehen, da je ohnehin das Theater Bert Brechts für unsere Zwecke nicht sehr ergiebig ist. Dies vor allem darauf, weil die Veränderungen der zeitlichen Konstitution hauptsächlich als etwas Akzidentiellles am Epischen wirksam werden. So handelt es sich recht eigentlich bei Brecht um Ersetzung der Zeit des Dramatischen durch die Zeit des allgemeinen Epischen. Die in Brechts Thesen liegenden verblüffenden Analogien zur durchgängig veränderten Zeitstruktur wirken sich in der Praxis lediglich als starke epische Tendenz aus.

Blicken wir nun nach Spanien, so ist es vor allem das dramatische Werk von Federico Garcia Lorca, daß unser Inter-

1 B.Brecht: Kleines Organon für das Theater; in: Sinn und Form; Sonderheft Bert Brecht; Potsdam 1949; S.17. Im übrigen aber sollte jedes gute dramatische Werk Spannung nicht aus dem "Was", sondern aus dem "Wie" erzeugen. Ersteres ist Vorrecht des Kriminalromans!

esse erweckt. In "Dona Rosita oder die Sprache der Blumen", (1951 in Deutschland uraufgeführt) ist das Zeitthema insofern angeschlagen, als das "unaufhaltsame Verströmen der Zeit atmosphärisch eingefangen" ist (1). Das Atmosphärische aber ist auch bei Lorca Resultat des starken lyrischen Elementes, das seine Stücke auszeichnet. Es liegt also keine neuartige Zeitkonzeption zugrunde noch kommt ein verändertes Zeitbewußtsein zum Ausdruck. Das Thema, die verfließende Zeit, gelangt unter Verwendung üblicher formaler und zeitlicher Mittel zur Wirkung. Zeit als Traumzeit oder auch Zeitlosigkeit gelangt zur Darstellung in "Sobald fünf Jahre vergehen - Legende der Zeit". Die übliche Form beginnt sich schon von Innen heraus aufzulösen, ähnlich wie in Strindbergs Traumstücken. Die subjektive Zeit ist im Umschlag in objektive begriffen. Alles spielt sich auf der Ebene totaler Gleichzeitigkeit ab, wobei die Gleichzeitigkeit hier fast gleich Stagnation ist. Eine zentrale Figur, auf die man das Stück als Traum beziehen könnte, existiert nicht. Es ist also nicht dem Traum gleichzusetzen. Man kann nicht eigentlich sagen, daß die Welt in diesem Stück "entzeitet" ist, denn Veränderungen geschehen genug. Lediglich die meßbare Qualifikation der Zeit, ihre Verbindung mit der Zahl, ist abgebrochen. Zeit erscheint in ausgesprochener Weise als Intensität. Aus Gründen der Demonstration solcher Zeit fragt zu Beginn des ersten Aktes eine der Personen nach der Uhrzeit. Gegen Ende des Aktes wird wieder nach der Zeit gefragt. Inzwischen ist allerehand geschehen. Aber die Uhrzeitangabe zeigt, indem sie die gleiche geblieben ist wie eingangs, daß keine Zeit verflossen ist(2).

1 Vergl. K.Gurr; in: Reclams Schauspielführer; a.a.O; S.993

2 Vergl. Frederico Garcia Lorca: Sobald fünf Jahre vergehen; in: Die dramatischen Dichtungen; Wiesbaden 1954; Übers.v.E.Beck; S.162 und S.181.

Die Zeit ist also stehengeblieben, aber nur darum, weil die meßbare Zeit, die als Fluß vorgestellte, nicht gewertet ist. Vielmehr ist nur die innerliche, psychische Zeit zur Objektivation gelangt, und da diese Qualität und Intensität ist, ist ein Tag wie eine Sekunde und umgekehrt. Das bedeutet freilich keine Integration der meßbaren Zeit. Aber die bisherige Wertung der Zeit ist in dieser Form angezweifelt, und diese Zweifel waren maßgeblich für die dramatische Struktur des Werkes.

Wir berücksichtigen in unserem Überblick nicht mehr die jüngste Generation von Dramatikern. Hier sind noch keine eigenen Muster zu finden, vielmehr allenthalben Auswertung der von den repräsentativen modernen Dramatikern geschaffenen Normen. Lediglich in Frankreich scheint sich in allerneuester Zeit eine Gruppe von "Dramatikern" aufzumachen, die "Unsinnigkeit" des Dramatischen "dramatisch" darzutun. Zu dieser Gruppe, die ihren Stücken oftmals Titel wie "ein Anti-Stück" beilegt, zählen Adamov, Jonesco und Samuel Beckett. Von diesem letzteren und seinem Stück "Warten auf Godot" soll hier noch kurz die Rede sein.

Becketts "Warten auf Godot" hat mit dem Dramatischen nur noch das gemeinsam, daß es auch Spiel ist. Aber es ist kein dramatisches Spiel mehr, es paßt überhaupt in keine Formkategorie und ist am treffendsten mit Farce bezeichnet. Im Optisch-Scenischen sind ihm indeß noch allernund wirkungen beschieden. Bezieht man die hier angewandte Inversionsmethode (1) auf die Behandlung der Zeit, so heißt Becketts Thema und Aussage: Sinnlosigkeit ist Zeitlosigkeit. Hier ist die Zeit wirklich stehengeblieben, ist völlig zum Raum geworden. Darum muß sie, die Bewegerin, ständig bewegt werden, d.h. der Zeit soll Zeit-

1 Vergl. G.Anders: a.a.O; S.215; und unsere Seite 81.

lichkeit abgepreßt werden. Aber alle Anstalten, die die Helden der Fabel treffen, bedeuten nur ein momentanes Bewegen des "Zeitbreis" (1) , der sofort wieder stillsteht. Dieser Zeitbrei ist selbst "zeitneutral". (2) Becketts Stück demonstriert mit aller Schärfe zunächst die Verfälschung der Zeit in der Zerstreung und sodann das völlige Versinken in der so verfälschten Zeit. Zeitlosigkeit bedeutet hier nicht Erringen der "eigentlichen" Zeit, Ü b e r w i n d u n g der Zeitlichkeit, sondern gerade ihr Gegenteil, ihre U n t e r w i n d u n g und die Folgen. Die Folgen eines derartigen Wirksamwerdens von Zeit für das Theater sind in einem Satz zusammengefaßt: "In Trümmern liegt alles: der Dialog, das Formganze, die menschliche Existenz." (3) In negativer Weise ist hiermit die Bedeutung des Zeitbewußtseins für das Theater aufgezeigt!

Daß das Zeit-Thema in hervorstechender Weise der Gesamterscheinung Modernes Theater zugrundeliegt, sollte dieser Überblick gezeigt haben. Die verschiedenen, graduell gestuften Weisen der Manifestation des veränderten Zeitbewußtseins im Theater lassen sich am besten mit einem Vergleich aus der Lyrik veranschaulichen. Zwei Grundweisen der Manifestation lassen sich erkennen; die zweite gestattet noch eine Abstufung in sich. Für alle Weisen stehen die folgenden Beispiele:

1. Beispiel: "Die Gegenwart und die Vergangenheit sind in der Zukunft vielleicht beide gegenwärtig, und Zukunft einbegriffen in Vergangenheit. Wenn jede Zeit für immer gegenwärtig, ist keine Zeit je tilgbar." (4)

2. Beispiel: a) "... die Zyklen brechen hervor:
uralte Sphinx, Geigen
und von Babylon ein Tor,
ein Jazz vom Rio del Grande..."
(5)

1 G.Anders: a.a.O.; S.224.

2 Ebenda, S.223.

3 P.Szondi: a.a.O.; S.76.

4 T.S.Eliot; Burnt Norton; a.a.O.;

5 Gottfried Benn: Quartär; in: Neue Gedichte; Wiesbaden 1953.

- (2. Beispiel) b) "Eine schmaläugige Sklavin, den Blick
von weichen Ketten schwer,
Tauscht meiner Blumen Wasser, taucht
in die baldigen Spiegel ..."
(1)

Im ersten Beispiel ist die Zeit noch Thema. Es wird etwas über sie ausgesagt, sie selbst sagt sich noch nicht aus. (2) Sie ist der neuartige Inhalt einer von dieser Neuartigkeit unbeeinflussten Form.

In der ersten Probe des zweiten Beispiels kommt Zeit in übergeschichtlicher Weise selbst zum Ausdruck. Sie manifestiert sich als ablauffreies Geschehen. Sie greift schon auf die Form über (hier in der Lyrik ist Form die Sprache selbst), ist aber selbst noch nicht Form.

In der zweiten Probe des zweiten Beispiels hat sich Zeit als ablauffreies, alles verknüpfendes Prinzip gänzlich zur Form niedergeschlagen. Zeit ist Form. (sie greift direkt in das sprachliche Gefüge ein: baldige Spiegel) So sehr ist sie zur Form geworden, daß sie nur noch als Veränderung an der Form aufzuweisen ist.

Die Beispiele dienen als Modell der einzelnen Stufen der Veränderung des Zeitbewußtseins im modernen Theater. Sollte mit diesem Überblick die Existenz der veränderten Zeitauffassung im Bereich des modernen Theaters überhaupt einmal nachgewiesen werden, war dieser Aufweis somit quantitativ, so sollen die folgenden Analysen die Struktur dieses veränderten Zeitbewußtseins im einzelnen Werk bloßlegen und nachzeichnen, sie sind somit qualitativ. Die Art und Weise, den Prozess der Formwer-

1 Paul Valéry: Intérieur (1921); aus: H. Friedrich: a.a.O.; S. 159.

2 Einschränkung ist hierzu zu sagen, daß sich natürlich im Gedicht jedes Ding aussagt, daß ein Gedicht qua Gedicht immer schon direkteste Aussage ist. Trennung von Form und Inhalt ist schon Abstraktion, die wir uns aber hier gestatten können, da uns das Gedicht Mittel zum Zweck ist.

dung des veränderten Zeitbewußtseins im Bereich des Theaters , also auch seinen scenische Realisation - dieses sichtbar zu machen ist Aufgabe des folgenden Teils. Die sorgfältig ausgewählten Beispiele veranschaulichen das in aufsteigender Reihenfolge. Ihre Zitierung in dieser Reihenfolge erfolgte nicht nach dem Maßstab dichterischen Rangs.



II. T E I L

INTERPRETATION



1. Zeit als Thema

John Boynton Priestley: "Hier war ich schon einmal"

J.B.Priestleys Schauspiel in drei Aufzügen "Hier war ich schon einmal" (1) stellt den Versuch dar, eine neue Zeitkonzeption in das Drama einzuführen. Das Stück handelt von einer solchen neuen Zeitkonzeption, ohne diese in der Form zu erfüllen. Diese neuen Zeitkonzeption ist nicht unumgänglicher Ausdruck eines dichterischen Bewusstseins, sondern ein übernommenes Modell, das mit dem geläufigen Zeitbewußtsein in das Spiel eingeführt wird. ~~Damit~~ bleibt es thematisch.

"Hier war ich schon einmal" ist eines von drei vom Autor so bezeichneten "Zeit-Stücken" (2). In einem Vorwort erklärt der Autor: "Wie ich schon bei der Uraufführung von "I have been here before" bekanntmachte, basiert dieses Stück auf einer Idee der veränderten wiederkehr (...). Ich selbst glaube nicht an diese Theorie der Zeit, dennoch war ich fasziniert durch Ouspenskys lebhaft eindrucksvolle Darstellung davon. Sie weckte meine ganze Einbildung ...". (3)

Das Stück ist nach dem Drei-Akte-Schema aufgebaut und kann äußerlich in die Gruppe der Konversationsstücke eingereiht werden. Die Einheit des Ortes und sogar die Einheit der Zeit ist gewahrt (die Handlung erstreckt sich über drei Tage).

1 J.B.Priestley: I have been here before; in: The plays of J.B. Priestley; Vol.I; William Heinemann Ltd.; Melbourne-London-Toronto; 1948; S.203ff.. Deutsch: Hier war ich schon einmal; Paul Helwig Verlag, München, 1948; Übers.v.Paul Helwig. (Bühnenmanuskript)

2 Vergl.J.B.Priestley: Three Time-Plays; London 1952; 2.Aufl.; Vorwort d.Autors.

3 J.B.Priestley: Three Time-Plays; a.a.O.; Vorwort.

Dr. Görtler, die zentrale Gestalt dieses Stückes, ist der Vertreter der neuen Zeit-Theorie, die Priestley dem Buch von P.D.Ouspensky entnommen hat (1), und die Priestley als "kreisförmige Zeit" bezeichnet. (2) Von dieser Zeittheorie ist zunächst nur die Rede:

"Janet: Ist es wahr, Doktor Görtler, daß die Zeit - gekrümmt ist?

Dr. Görtler: Ja, das ist richtig. Aber es gibt weder eine einzelne noch eine allgemeine Zeit. Es ist nur ein Name, den wir höheren Dimensionen des Raumes geben. Räumlich können wir diese Dimensionen nicht fassen, sondern nur hintereinander. Und das nennen wir Zeit. Aber es gibt mehrere Zeiten." (3)

"Dr. Görtler: Was vorher geschah, vielleicht schon viele Male, das wird wahrscheinlich wieder geschehen. Darum können einige Leute voraussagen, was geschehen wird. Sie sehen nicht die Zukunft, wie sie glauben, sondern nur die Vergangenheit, sie sehen nur, was vorher geschehen ist. Aber manchmal kann Neues geschehen." (4)

Diese seine Theorie nun auch experimentell bestätigt zu finden, mietet sich Dr. Görtler in einem ländlichen Gasthof ein. Und damit wird die neue Zeittheorie zum Motor der Handlung; ja, wie sich herausstellen wird, die Existenz aller Personen steht unter der Zeit dieser Theorie. Da wir aber alle Personen, gemäß einer analytischen Dramentechnik, gerade an der Endphase der kreisförmigen Zeit finden, bleibt diese selbst

1 Es handelt sich um P.D.Ouspensky: A new Model of the Universe; London 1934. Verf., die drei Zeitdimensionen den drei Raumdimensionen anpassend, kommt zu einem sechsdimensionalen "Etwas". Seine magische Grundhaltung - er ist Schüler des berühmten Gurdjeff, des Meisters der "Schule von Fontainebleau"-führt zu einer gegenteiligen, weil magischen und verräumlichten, Zeitkonzeption wie der von uns dargestellten. Sie ist eine "Revigorisierung der magischen und mythischen Bewußtseinsstruktur." Nach J.Gebser: a.a.O; 1953; S.119, und Anm. 129.

2 J.B.Priestley: Tree Time-plays; a.a.O.; Vorwort.

3 J.B.Priestley; Hier war ich schon einmal; a.a.O.; S.66 (p.237). (Die in Klammer gesetzten Seitenangaben beziehen sich auf das englische Original; hier: The plays of J.B.P.)

4 Ebenda, S.113 (p.264)

unsichtbar. Die Handlung verläuft daher formal durchaus in der "objektiven" Zeit. In dieser stellt Dr. Görtler fest, daß seine Theorie stimmt. Die Personen, denen er im Gasthaus begegnet, sind die nämlichen, deren Zukunft - nach der Theorie also auch die Vergangenheit - er schon vorausgesehen hat - oder zurückgesehen hat. Dr. Görtler steht so über dem Bewußtsein der anderen Personen, das Geschehen ist auf ihn konzentriert. Ohne die Figur des Dr. Görtler und sein Mehrwissen würde die Handlung zusammenbrechen, denn ihr eigentlicher Sinn, die Wiederholung, käme nicht zum Ausdruck. Die Vergangenheit und die Zukunft treten nun insofern formal neben die Gegenwart, als ja nach der Theorie der kreisförmigen Zeit in ihrer Wiederholbarkeit alle drei Zeitdimensionen gleich sind. Doch ist dies nur ein fiktives Ineins der Zeiten, da es ja vorher der Erwähnung dieses Tatbestandes bedarf. So bleibt die Gleichzeitigkeit nur eine **b e h a u p t e t e**, und zwar vom Erzähler, vom Epischen Ich Dr. Görtler behauptete. Als solche bleibt sie wiederum thematisch. Aber Dr. Görtler ist bezeichnenderweise nicht einmal das Epische Ich, das in der Zeiten Ablauf souverän eingreifen kann; dazu ist er wiederum zu sehr im traditionellen Formprinzip des Dramas verankert. Er wirkt in der Tat nur als Episches Ich, weil seine Rolle handlungsmäßig stagniert. Er greift höchstens durch sein Dasein in die Handlung ein, oder dadurch, daß diese an ihm vorbei abläuft

Da es sich der Theorie nach um eine magisch-mythische Zeitlosigkeit handelt, ist eine restlose Objektivation als Niederschlag zur Form kaum möglich, da dieser Zustand auf Grund nicht seiner Überhöhung, sondern Ausklammerung des mentalen Momentes zur Formlosigkeit drängt. Zu dieser wäre es gekommen, wenn die Zeit nicht thematisch geblieben wäre. Das künstliche Versenken in die magisch-zeitlosen Untiefen streift mit dem hellen Bewußtsein auch jede Form ab.

Um Zeitliches innerhalb des naturalistischen Spiel-Raums - der Gesellschaftsraum des Gasthauses (1) - dennoch zum Ausdruck zu bringen, wird die Zeit, in Form von Naturzeit und Uhrenzeit scenisch-räumlich beschworen. Die Tageszeiten werden durch mythisches **Zwielicht**, entsprechend der magisch-mythischen behaupteten "Vierdimensionalität", in der das Geschehen wurzelt, angedeutet:

"Es ist Samstag Abend. Es ist noch Tag, aber das - an sich - helle Licht hat schon den Charakter des Zwielichtes." (2)

"Sonntag Abend. Letztes Abendleuchten." (3)

Das Schlagen der Uhr symbolisiert die Zeit, es deutet an. "was die Uhr geschlagen hat". Eine gewisse Gleichzeitigkeit soll versinnbildlicht werden, sowohl zu der behaupteten **Kreisförmigkeit** des Geschehens als auch zum Zeichnen der **Abhängigkeit** der Personen untereinander:

"Man hört das Ticken der großen Standuhr!" (4)

"In dem leeren Raum hört man wieder das Ticken der Uhr." (5)

Als einmal Dr. Görtler eintritt heißt es:

"In diesem Augenblick schlägt die Uhr." (6)

Oder an anderer Stelle:

"Sally sieht zum Fenster, und in diesem Augenblick schlägt die Uhr." (7)

"Er und Janet sehen einander an. Die Uhr schlägt. Dann sieht Ormund ebenfalls zu ihm hin, und der Uhrenschlag vereinigt sich mit diesem allen, als ob er es erwartet hätte." (8)

1 Ebenda, S.5; (p.203)

2 Ebenda, S.48; (p.227)

3 Ebenda, S.87; (p.249)

4 Ebenda, S.6: (i.Or.nicht)

5 Ebenda, S.8; (p.204)

6 Ebenda, S.8; (p.204)

7 Ebenda, S.24; (p.213)

8 Ebenda, S.31; (p.217)

Nicht eigentlich nur durch Benennung und Berechnung kommt die Zeit hier zum Ausdruck, sondern durch Beschwörung. Die Absicht ist quälend deutlich, die behauptete Zeitkonzeption selbst als Medium des Geschehens sprechen zu lassen. Dazu kommt es aber nicht.

2. Zeit als Ausdruck

John Boynton Priestley: "Gefährliche Kurve"

Umgestaltend auf das dramatische Gefüge und auf die empirische Zeitkonzeption im Theater wirkt sich die Zeit und ihre Behandlung in einem zweiten Stück J.B.Priestleys aus, in "Gefährliche Kurve". Obwohl es das erste von Priestleys Stücken ist (Uraufführung London 1932), obwohl die hier dargelegte Zeitkonzeption ebensowenig Ausdruck eines genuinen, dichterischen Zeitbewußtseins ist wie in "I have been here before", ist die formale Konzeption weitaus kühner. Wir können die Ansicht des Autors daher nicht teilen, daß in diesem Stück (1) "das Zeitelement weniger bedeutend (ist) als in den anderen zwei, in denen das Problem wirklich durchgesprochen ist." (2) "Durchgesprochen" mag es freilich in diesen anderen gründlicher sein, aber eben als Thema des Stückes. Vom Gesichtspunkt der Gestaltwerdung aus liegt der Fall aber gerade umgekehrt.

Auch "Gefährliche Kurve" ist zunächst ein reines Konversationsstück, seine Zeit ist empirisch-chronologische, aber sie erhält im Laufe des Stückes eine neue Funktion. Diese beruht auf der Idee einer "gespaltenen" Zeit. Der Autor stellt seinem Stück folgende Erläuterungen voran: "Die Handlung von

1 J.B.Priestley: Dangerous corner; in: The plays of J.B.Priestley; Vol.I; a.a.O.; S.lff. Deutsch: Gefährliche Kurve; und: "Wenn"; Drei Masken Verlag; München; o.J.; Übers.v. Hans Feist; (Bühnenmanuskript).

2 J.B.Priestley: Three Time-Plays; a.a.O.; Vorwort; p.VII.

"dangerous corner" kann nicht richtig verstanden werden ohne daß klargestellt ist, daß ich die Möglichkeit eines Risses (split) im Zeitablauf hier voraussetzte, so, daß es von einem bestimmten Moment ab zwei mögliche Reihen von in Bewegung gesetzten Ereignissen gibt (...) Ich denke ich darf beanspruchen, daß in "dangerous corner" die Idee einer Zeit, die sich teilt, um zwei mögliche Reihen von Ereignissen hervorzubringen, schärfer und geistvoller geboten ist als in früheren Erzählungen und Stücken." (1)

Auch in diesem Stück dient die gegenwärtige Handlung der Aufhellung der Vergangenheit. Bis zum Moment der Spaltung der Zeit herrscht also eine relativierte Zeit. Einheit des Ortes und der Handlung bleibt beibehalten.

Die Plauderei, die sich nach dem Abendessen im Hause Caplan zwischen den Wirten und ihren Gästen - einem befreundeten Ehepaar, einer Freundin und einem Freunde des Hauses und anfangs einer Schriftstellerin - entspinnt, steuert immer mehr auf ein vergangenes Ereignis hin, auf den Selbstmord Martin Caplans, des Bruders des Hausherrn Robert. Wie schon in "I have been here before" hängen auch hier alle mit allen zusammen, wie die Analyse zu Tage bringt. Auch das Motiv der schlagenden Uhr taucht wieder auf, diesmal aber als ein Gelenk der Handlung und eingangs als ihr Inzident. Die zu vergegenwärtigende Handlung liegt ein Jahr zurück:

"Freda: Martin hat sich erschossen (...) Vor fast einem Jahr. Im Juni..." (2)

Durch Uhrenvergleiche und Zeitvergleiche soll auch hier wie-

1 J.B.Priestley: Three Time-Plays; a.a.O.; S.VIII f. (Übers.v. Verf. d. Diss.)

2 J.B.Priestley: Dangerous corner; a.a.O.; S.8; (p.3)

der zunächst auf die Zeit als solche hingewiesen werden und vorbereitend auf die Möglichkeit zweier verschiedener Zeitreihen die Aufmerksamkeit gerichtet werden. Denn später, im Nachhinein also, werden sich die Uhrzeitangaben als wichtig erweisen. Denn an einem solchen Zeitpunkt beginnt die Spaltung der Zeit. Gleich zu Anfang des ersten Aktes steht ein Vorfall, der durch seine Herausgehobenheit keinen Zweifel an der Wichtigkeit für die Zukunft läßt; ein Zigarettenschächtelchen, aus dem ein Kuckuck herauspringt, wenn man es öffnet, wird zum Ausgangspunkt der wirklichen und später der möglichen Handlung:

"Olwen: Es gehörte doch Martin, nicht wahr? Er hat es mir gezeigt. Wenn man es aufklappt, so springt ein kleiner Kuckuck heraus, der die Zeit ansagt."

Robert (auf seine Taschenuhr sehend): Wollen einmal sehen, ob er gut aufpaßt, der Kuckuck. Es ist genau zehn Uhr.

(Olwen öffnet das Kästchen, nimmt eine Zigarette heraus. Die Kuckucksuhr beginnt zu schlagen. Während der Schläge bleiben alle gespannt in ihren Stellungen stehen, die sie vorher inne hatten. Freda und Olwen stehen etwas weiter im Vordergrund und sehen sich mit zunehmender Angst in die Augen. Nach wenigen Schlägen klappt Freda das Kästchen zu und stellt es auf den Tisch)" (1)

Hiermit beginnt recht eigentlich die Handlung und mit ihr eine der möglichen Zeitreihen. Wenn diese Handlung und diese Zeitreihe abgelaufen ist, beginnt die andere. Diese letztere ist natürlich die erste mit anderen Vorzeichen, deren Beginn der Zuschauer lediglich zu sehen bekommt. Welche die wirkliche und welche die mögliche ist, das bleibt offen. Aber für das Theater ist das die wirkliche, welche sich faktisch

1 Ebenda, S.11; (p.6).

Die Version der Kuckucksuhr mit dem zeitangebenden Kuckuck stammt allerdings vom deutschen Bearbeiter. Im Original ist es lediglich ein Hochzeitsmarsch, der beim Öffnen des Kästchens erklingt. Die Bearbeitung ist vielleicht allzu aufdringlich. Drauf kommt es uns aber gar nicht so sehr an.

abspielt. Die Gleichzeitigkeit im Nacheinander entsteht am Ende des dritten Aktes, wo die Zeit gleichsam noch einmal zurückgedreht wird, um einer anderen Zeitreihe für ihre Verwirklichung Platz zu machen. Diese Stelle des dritten - und letzten - Aktes ist die gleiche wie jene des ersten Aktes:

"(Beim Beginn der Verdunklung fängt eine Uhr an zu schlagen, deren Schläge während des Schreiens stark zunehmen, wie Orgeltöne. Sobald es wieder hell wird, gehen sie in die zarten Schläge der Kuckucksuhr über.)

(Als es wieder hell wird, stehen sämtliche sieben Personen in genau der gleichen Stellung, in denen sie im ersten Akt standen, als Freda Olwen die Zigarette gibt. Freda und Olwen stehen etwas im Vordergrund außerhalb der anderen. Freda will das Zigarettten-kästchen schließen, jedoch Olwen hält sie mit rascher Geste davon zurück.)" (1)

Ab hier, mit dem Beginn der zweiten Zeitreihe, nimmt die Handlung einen anderen Verlauf, der nur noch angedeutet wird. Die zweite Zeitreihe ist also mit anderen Geschehnissen gefüllt. Um die Möglichkeit der Zweiteilung der Zeit im Bewußtsein der Zuschauer wachzuhalten, wird zwischendurch einmal das Ende des ersten und der Anfang des zweiten Aktes ineinandergeschoben. Zwar ist durch die Akteinteilung eine Zwischenzeit markiert; aber diese wird durch eine z e i t - l e e r e , stagnierende "Handlung" wieder verneint. Hat sie doch die Funktion, die Zeit als Freiheit, nämlich als Freiheit der Entscheidung, darzutun. Aus dieser Zeitleere können gleichsam erst zwei Zeitreihen hervorgehen. Sie ist offene Zeit. (2) Die Szenenanweisungen schreiben vor:

Akt I: "Freda: Heute Nacht noch? willst Du sie alle zurückrufen, Robert?

Robert: Ja, hallo, bist du's Gordon? (...) Stanton ist

1 Ebenda, S.70/71; (p.52); Im Org. entsprechend anders. (Vergl. uns. Anm. 1, S.96)

2 Vergl. uns. S.36.

noch bei Euch? Gut, ich will, daß ihr beide wiederkommt ...

(Legt den Hörer auf den Tisch in der Diele auf, schließt die Tür, knipst die Beleuchtung an der Tür an und sagt): Sie kommen zurück. (Er kommt die Stufen herunter, während des letzten Satzes fällt der Vorhang sehr schnell).

Akt II: (Man sieht Robert, Freda, Olwen, in genau der gleichen Stellung wie am Schluß des ersten Aktes.

Robert (dreht das Licht an und tritt ins Zimmer): Sie kommen zurück." (1)

Sogar die letzten Worte und Bewegungen werden im nächsten Akt wieder aufgenommen. Die Akteinteilung hat also keineswegs die Funktion der Überbrückung des Zeitsprungs, wie ihn die relativierte Zeit kennt. Dann hätte er nach Roberts Worten "Sie kommen zurück" liegen müssen, und der nächste Akt hätte uns die Zurückgekommenen gezeigt. Der Sinn dieser Technik kann also nur der sein, das Anrollen einer der beiden Zeitreihen zu verdeutlichen. Der schematische zeitliche Aufbau des Stückes bietet also folgendes Bild:

Auf der Zeitfläche einer bereits durch die erinnerte Vergangenheit relativierten Zeit (Gegenwart) stehen Akt I, II und III, der letztere jedoch nur zur Hälfte. In ihm beginnt eine andere Zeitreihe, eine andere Wirklichkeit. Diese liegt in der Kategorie der Modalität. Damit wird das Geschehen aus der Fülle der Zeit heraus anvisiert, die Zukunft der Gegenwart und die Möglichkeit der Wirklichkeit gleichgesetzt. Weder die Zukunft noch die Vergangenheit sind ein Nicht-Seiendes, wie eine der Personen glaubt:

"Olwen (gequält): Das ist doch alles vorbei und abgetan, lassen wir es dabei bewenden." (2)

Die dramatis personae selbst haben kein Bewußtsein von der Zweiteilung der Zeit. In jeder Zeitreihe sind sie ohne Be-

1 Ebenda, S. 33/34; (p. 21/22)

2 Ebenda, S. 20; (p. 11)

wußtsein von der anderen. Die Kausalketten werden einfach von einer Realitätsebene in die andere transponiert. So können die Personen nie zum Objekt ihrer selbst werden. Da aber die Handlung, gerade durch die Beibehaltung der chronologischen Zeitabfolge jeweils innerhalb der entsprechenden Realitätsebene, aus innerer dramatische Notwendigkeit heraus die Spaltung der Zeit niemals herbeiführen konnte, verweisen dramatis personae und Handlung über sich hinaus auf ihren Autor. Es tritt also ein Moment auf, das weder dem Stück noch seinen Personen immanent ist. Die neuartige Zeitkonzeption drückt sich aus an diesem Verhältnis von Autor und Stück. Die Zeit ist an der Form, aber sie ist nicht gleich Form. Es ist daher nicht zu vermeiden, daß der letzte Teil des dritten Aktes angestückt wirkt.

John Boynton Priestley: "Familie Conway"

Auch diesem Stück (1) liegt ein konstruierter neuartiger Zeitbegriff zugrunde, der vom Autor übernommen ist. Das Stück bleibt aber nicht reine dramatische Demonstration dieses Begriffes, sondern verwendet ihn als Mittel zum Zweck. Zum Dichterischen kann sich in dieser Hinsicht das Stück schwerlich aufschwingen, da es keine spontane Produktion dichterischer Einbildungskraft in Form eines veränderten Zeitbewußtseins ist. Im Verhältnis zu den anderen beiden Stücken ist aber "Familie Conway" zweifellos das Dichterischste. Souverän, weil verankert im dichterischen Erlebnis, hat Priestley die Zeit in "Ein Inspektor kommt" (An inspector calls) und wohl auch in "Johnson über Jordan" (Johnson over Jordan) eingesetzt, allerdings in für unsere Absichten wenig brauchbarem Sinne.

1 J.B.Priestley: Time and the Conways; in: The Plays of J.B. Priestley; Vol.1; a.a.O.; S.131ff. Deutsch: Familie Conway; Europa Verlag, Zürich, o.J.; Übers.: nicht angegeben. (Bühnenmanuskript).

Im Vorwort zu dem Schauspiel "Familie Conway" ist wiederum die dem Stück zugrundeliegende Zeittheorie erläutert. Des besseren Verständnisses halber müssen wir . . . Teile aus dieser Erklärung hier wiedergeben:

"Beim Schreiben von "Time and the Conways" war ich sehr beeinflusst von der komplizierten Theorie der Zeit, die in verschiedenen Büchern von J.W.Dunne (1) ausgeführt ist. (...) In dieser Theorie der Zeit sind wir jeder von uns eine Gruppe von Beobachtern (a series of observers) in korrespondierenden Zeitreihen (in a corresponding series of time), und nur als Beobachter Eins in Zeit Eins geht es an, daß wir sterblich genannt werden, die folgenden Beobachter sind unsterblich. Dunne hatte diese Theorie durch seine Entdeckung herausbekommen, die ich für richtig halte, daß sich uns in Träumen häufig die Zukunft offenbart. Seine Erklärung ist, daß in Träumen, wenn wir nicht mehr als Beobachter Eins fungieren, unser Beobachter Zwei es ist, der einen flüchtigen Blick auf Ereignisse (a glimpse of events) (...) werfen kann, die unser Beobachter Eins, der sich in Zeit Eins bewegt, erwartet. So stellt sich im Traum Beobachter Zwei oft gleichzeitig Ereignisse fest, die beide zur Vergangenheit und Zukunft von Beobachter Eins gehören; und als solch ein Beobachter Zwei verfügt er über einen vierdimensionalen Ausblick, sehr verschieden von dem des Beobachter Eins . . ." (2)

Für uns ist an dieser Theorie nur die Frage relevant: Drückt sich in dieser Theorie von der Zeit das gleiche veränderte Zeitbewußtsein, die gleiche neue Anschauung der Zeit aus, die wir in der modernen Physik und Psychologie und auch in der übrigen Dichtung als gleiche Grundlage feststellen konnten. Wir werden bei der Analyse des Stückes "Familie Conway" selbst sehen, wie es sich damit verhält. Jedenfalls ist diese Zeittheorie diejenige, "die meinem eigenen Glauben am nächsten kommt", (und daß von diesen drei Stücken "Time and the Conways" mein liebstes ist,") wie der Autor bekennt.

Auch dieses Schauspiel ist wieder ein Konversationsstück.

1 J.W.Dunne: Experiment with Time; The Serial Universe; beide Texte waren uns nicht zugänglich. Es handelt sich bei dem Verf. unseres Wissens aber um einen Parapsychologen.

2 J.B.Priestley: Three Time-Plays; a.a.O.; S.VI/VII.

Nicht nur ist aber in diesem Stück die streng dramatische absolute Gegenwärtigkeit durch einen Zeitsprung über Jahrzehnte äußert relativiert - was ja auch für unsere Betrachtung irrelevant wäre - sondern der kontinuierliche Ablauf der Zeit selbst ist unterbrochen, die Zukunft ist in die Gegenwart eingeblendet. Die Voraussetzung dazu ist die bewußtseinsmäßig magisch-mythische Haltung einer der dramatis personae. Der "Beobachter Eins" dieser persona ist ihr mental-rationales Zeitbewußtsein. Dieses Bewußtsein und damit die geteilte, gemessene Zeit werden unterdrückt in einem Zustand von Traumhaftigkeit, die in ihrer Zeitlosigkeit keine Phasen und Dimensionen in der Zeit kennt. Hier wird - nach der Theorie - ein Phänomen wie das der Praekognition wirksam. Da dieser zeitliche Zustand unkontrolliert durch das Bewußtsein bleibt, also keine Integration stattfindet, bleibt er bestehen als Projektion einer der dramatis personae, auf die nun die ganze Handlung bezogen bleibt. Das aber heißt, daß die Zeitlosigkeit nicht zur Form werden kann, denn als solche würde sie auch die übrigen dramatis personae als unabhängig von irgendeiner anderen, miteinbeziehen. In dieser Form wäre dann auch Zeitlosigkeit Zeitfreiheit. Die Zeitfreiheit ist nur gleich Form, wenn sie absolut ist, sowie im Drama strenger Observanz die absolute Gegenwart die Form garantierte. So ist also in diesem Stück die Bühnenzeit keineswegs überwunden, es findet nur ein Einbruch von Zeitlosigkeit in das rationale Zeitgefüge statt, innerhalb dessen wohl eine Art "vierdimensionaler" Überschau stattfindet, die aber nicht das ganze Stück, eben seine Form ausmacht, sondern später wieder abgelöst wird von dem empirisch-objektiven Zeitgefüge. Wir erleben eine Art Vierdimensionalität, aber in einem dreidimensionalen Rahmen. Deshalb wirkt auch die Umstellung der Akte, also das "Abspielen" des 3. Aktes

vor dem zweiten, so grob und mechanisch. Und dies ist letztlich wieder die Folge davon, daß es nicht das originäre Bewußtsein des Dichters ist, das sich hier in Konkordanz mit dem veränderten Zeitbewußtsein des zwanzigsten Jahrhunderts befindet, sondern eben um die Übernahme einer Theorie - welche zumindest das bisherige Zeitbewußtsein auflockert - durch ein unverändertes Bewußtsein. So wie dieses den Rahmen für die modifizierte Zeittheorie abgibt, so gibt das "normale" Zeitbewußtsein der dramatis personae den Rahmen ab für das modifizierte Zeitbewußtsein einer von diesen. Wir erhalten also in diesem Stück von Priestley eine verändertes Zeitbewußtsein aus zweiter Hand: es ist Thema eines dichterischen Bewußtseins, nicht dessen Form. Als Ausdruck aber ist dieser Versuch mit der Zeit in der Relation Stück - Zuschauer nachzuweisen. Der Zuschauer wird gegenüber der Ganzheit des Stückes in die Lage eines umfassenden Geistes versetzt - zusammen mit derjenigen dramatis persona, welche die Vision hat - der in jedem gegenwärtigen Augenblick die Zukunft schon mit-sieht. Die Geschehnisse sind dadurch determiniert, die "Welt" statisch, und der Zuschauer erlebt das Abtasten der "Lebenslinie" durch das Bewußtsein, die "Formalität des Stattfindens". (Eddington)

Der Akteinteilung kommt somit eine überragende zeitliche Funktion zu. Der erste Akt spielt an einem Herbstabend im Jahre 1919, der zweite an einem Herbstabend in der Gegenwart (hier ist unter Gegenwart die je aktuelle zu verstehen, im Falle der Uraufführung des Stückes war es das Jahr 1937. Es ist klar, daß die Gegenwart je die aktuelle sein muß. Damit wird allerdings die Jahresangabe der übrigen Akte, 1919, fragwürdig, da die Personen ein gewisses Alter nicht überschreiten dürfen, ohne die ganze Anlage zu gefährden. Darauf haben Bearbeiter und Regisseur zu achten). Der dritte Akt

versetzt uns wieder in das Jahr 1919, in die gleiche Situation, die durch Akt zwei unterbrochen worden ist. Es ist unwichtig, ob man sagt, der dritte Akt sei mit dem zweiten vertauscht worden, oder der dritte Akt sei ein eingeschobener Teil. Nur muß man sich davor hüten, die zeitliche Konstitution des Stückes lediglich als ein Produkt simpler Aktvertauschung zu bezeichnen. (1) Der Autor selbst hat sich gegen diese Auffassung gewehrt, und seine Erklärung ist sehr informativ:

"Einige schlichte Seelen haben erklärt, dieses Stück sei eine Menge Lärm um nichts, und lediglich spielte der dritte Akt da, wo der zweite zu sein hätte, und der richtige zweite Akt stehe zuletzt. Das ist natürlich eine lächerliche Kritik. Man sollte bemerkt haben, daß Kay Conway während des zweiten Aktes niemals außerhalb der Scene ist, während sie in Akt eins und drei häufig abwesend ist. Der Grund ist natürlich, daß Akt zwei wirklich Kays Blick in die Zukunft ist, oder, um es in Begriffen des Serialismus zu sagen, es ist Kays Beobachter Zwei, der sieht, was sich ereignen wird, Jahre ihrem Beobachter Eins voraus." (2)

Akt Zwei (der "eigentliche" dritte Akt) ist also Kay Conways Vision. Der Sprung vom ersten Akt, dem Herbstabend des Jahres 1919, ist nicht nur ein Sprung über längere, meßbare Zeitstrecken (nach der "Gegenwart" der Aufführung etwa zwanzig Jahre), sondern darüberhinaus ein Riß in der Zeit selbst. Der Riß als solcher ist ein Einbruch in die überkommene Zeitvorstellung, die "Feinstruktur" der Zeit innerhalb der Vision entspricht wieder der normal-chronologischen Zeitabfolge. Erst wenn wir mit dem letzten Akt (dem "eigentlichen" zweiten Akt) wieder in die Ausgangssituation des ersten Aktes zurückversetzt worden sind, wird uns die zeitliche

1 So in jüngster Zeit wieder, sehr oberflächlich, von J. Melchinger; a.a.O.; S.141

2 J.B.Priestley: Three Time-Plays; a.a.O.; St VIII. (Übers. v. Verf. d. Diss.)

Verschiebung ganz deutlich. Und es ist natürlich in der Tat wichtig, zu sehen, daß Kay Conway während des Aktes zwei ständig auf der Scene ist; denn es ist ihre Schau. Sie wird sich selbst zum Objekt in der Zukunft, und alle anderen bleiben auf sie bezogen. Das gewährleistet den Zusammenhalt und steht gegen eine einfache Aktverlegung. In dieser zeitlichen Form wird es möglich, den Menschen nicht nur "aus dem Generalaspekt eines geschichtlichen Abschnittes" zu betrachten, sondern "das umgreifende Gefüge der Erscheinung Mensch" dramatisch-scenisch zu schauen. (1) Das Festhalten und Ausgehen von gewissen Formschemen steht dem vollen Gelingen bei Priestley noch entgegen. (2)

zur dramatisch-technischen Durchführung seiner Aufgabe läßt Priestley Zeitliches zunächst in vielfacher Weise zur Wirkung kommen. Das historische Kolorit des Jahres 1919 hat hier nicht nur eine stimmungschaffende Funktion, sondern eine eminent dramaturgische. Also muß es besonders ausgefeilt werden. So sind die entsprechenden Kostüme, Dekorationen und Interieurs, die wir sehen, in den scenischen Bemerkungen des Autors ausführlich geschildert. (3) Zum Sehen kommt das Hören. Auf dem Klavier werden Schlager aus der entsprechenden Zeit gespielt. (4) Nicht nur scenisch-optisch und akustisch, auch in den Gesprächen wird Zeitliches ständig ins Bewusstsein gerufen, zunächst als Vergangenheit in der Erinnerung:

"Hazel: (stürzt herein). (...). (Sie hat den Arm voll alter Kleider)". (5)

"Hazel: Schau dir das an! Kannst du dir vorstellen, daß die Frauen mal solche lächerlichen Sachen getragen haben?" (6)

1 Vergl. A. Mitscherlich: a.a.O.; S. 52. (Vergl. Diss. S. 72)

2 Das arbeitet A. Perger: a.a.O.; S. 91f., u.E. zu wenig heraus, wenn er sagt, das Zukunftsbild sei, "wie wir in neuester Zeit etwa in Priestley "Die Conways und die Zeit" erfahren, auch als Mittelstück tragbar".

3 J.R. Priestley: a.a.O.; Familie Conway: S. 3/4; (p. 131)

4 Ebenda, S. 4; (p. 131)

5 Ebenda, S. 4; (p. 131)

6 Ebenda, S. 7; (p. 133)

"Carol: Ich weiß noch ganz genau, daß Mutter das trug. Du nicht?" (1)

"Carol: Ich bin nur durch den Rock daran erinnert worden. Das ist doch schrecklich, Hazel, plaudern, lachen und vergnügt sein, genau wie immer ... und dann, eine halbe Stunde später, ertrinken. Für uns kam's ja ganz schnell - aber für ihn - da im Wasser ... war's vielleicht eine Ewigkeit." (2)

Durch die Erinnerung an den jenen Tod des Vaters, die durch die alten Kleider heraufbeschworen wird, taucht die Frage der Relativität des Zeitempfindens und des Verhältnisses von Zeit und Ewigkeit auf. So gehen die Gedanken mitten im Festjubiläum von Kays einundzwanzigstem Geburtstag zurück in die Vergangenheit. Dahinter steht die Frage nach dem eigenen Schicksal, nach der eigenen Zukunft. Trauerbegriffe ein Mittel zur Aufmerksamkeit auf das Kommende.

"Kay: Hast du nicht das Gefühl gehabt, daß er es manchmal - in einer ganz merkwürdigen Weise - vorausgeahnt hat?

Mrs. Conway: Daß er was vorausgeahnt hat?

Kay: Das Ende, das ihm bevorstand.(...) Es ist, als ob man manchmal um die Ecke sehen konnte ... in die Zukunft." (3)

Die Gespräche über die Zukunft werden immer häufiger. Sie sind aber keineswegs Selbstzweck, sondern werden als Kontrastpunkte gegen den nächsten Tag verfaßt. Es ist auch darauf zu achten, daß die Fragen an die Zukunft aus Anlass der erinnerten Vergangenheit gestellt werden. Aus dieser soll die Brücke zur Zukunft geschlagen werden.

"Joan: (immer noch kichernd): Du meinst also nicht, daß du ihn heiraten wirst, Hazel?" (4)

"Robin (eifrig): Ich hab' eine Menge Pläne, Mutter. Wir haben alles im Kasino besprochen." (5)

1 Ebenda, S.7; (p.133)

2 Ebenda, S.8; (p.134)

3 Ebenda, S.13; (p.137)

4 Ebenda, S.25; (p.145)

5 Ebenda, S.30; (p.149)

Es geht um ein Fest an sich, das ja immer einen Stillstand in der Zeit bedeutet, ist das Erinnern und Planeschmieden in den Dialogen hinreichend motiviert.

Die Überblendung von diesem ersten Akt in den zweiten, der etwa zwanzig Jahre später spielt, erinnert stark an die Einblendetechnik des Films. (1) Die Veränderung, also Zeit in ihrer elementarsten Form, wird zunächst akustisch-optisch, also räumlich, wirksam. In dieser Veränderung wurde ein Dauerndes beibehalten, um die Veränderung desto sichtbarer zu machen, sodann um die Identität der Situation von Akt eins und Akt drei nicht zu gefährden. Sie erleichtert (die Identität in der Dauer) außerdem den Übergang von Akt zwei zu Akt drei. Wie schon in "I have been here before" spielt das Licht wieder eine spezifische Rolle, hier um die Andeutung des traumhaft-visionären Zustandes zu unterstützen. (2)

ANFANG VON AKT I: "(Carol geht hinaus). (Kay dreht das Licht aus. Das Zimmer ist trotzdem nicht völlig dunkel, weil Licht aus der Halle dringt. Kay geht zum Fenster und zieht die Vorhänge beiseite, sodass ihr Kopf in Mondlicht getaucht ist, als sie sich auf die Fensterbank setzt. Ganz ruhig lauscht sie der Musik, in der sie sich völlig auflösen scheint..." (3)

BEGINN VON AKT II: ("wenn der Vorhang aufgeht, denken wir einen Augenblick, der zweite Akt schließe sich unmittelbar an den ersten an. Denn das Licht kommt ebenso aus der Halle, und Kay sitzt auf der Fensterbank. Aber da kommt Alan herein und dreht das Hauptlicht an, und wir erkennen, daß sich inzwischen vieles verändert hat. Es ist zwar dasselbe Zimmer, aber ..." (4)

Mit Effekten wie denen des Zwiellichtigen, auch durch Musik, wird der Übergang von Gegen-

Doch ist zu bemerken, daß das "flash back" des Films, wie der Name ja sagt, hauptsächlich als Rückblende verwendet wird. Blenden in die Zukunft sind auch beim Film äußerst selten und stellen auch hier eine gewisse Kühnheit dar. Daran gehen die Besprechungen von H. Schmidt: Frankfurter Rundschau v. 3.11.55, und H. Gutschalk: Deutsche Kommentare, Stuttgart, v. 9.4.55., vorbei.

Vergl. Diss., S. 93.

J. B. Priestley: Familie Conway; a.a.O.; S. 34; (p. 152) Ebenda, S. 36; (p. 153)

wart zur Zukunft als Gegenwart b e s c h w o r e n ! Der folgende Akt bleibt im Zwielficht zwischen Realität und Irrealität. Es handelt sich eher um einen Trick des dichterischen Bewußtseins als um eine Veränderung des dichterischen Zeitbewußtseins. Der Zeitbegriff ist der alte geblieben, er wird nur durch Beschwörung "zeitweise" ausgedehnt gesetzt. Doch auch dieses Infragestellen des herkömmlichen Zeitsinnes drückt sich dramatisch aus.

Der notwendige Bezug von Akt II zu Akt I kann nun nur noch im Dialog als erinnerte Vergangenheit hergestellt werden, sodaß die visionäre "Gegenwart" ständig relativiert wird. Ebenso ist im gesamten Stück keine Entwicklung gegeben, sondern nur Sprünge in Zuständlichkeiten. Dies alles sind Auswirkungen der Manipulation mit der Zeit. wohl ist Zeit in "Familie Conway" in "dreidimensionalem" Verstande angelegt, aber die M i t t e l ihrer Behandlung sind bereits "vierdimensionaler" Art, wenn auch nicht in dem Sinne, den wir in unseren grundsätzlichen Bestimmungen herausgearbeitet haben. Damit bleibt die Dreiteilung der Zeit, ihre Irreversibilität wird lediglich in magischer Weise angetastet. Die Erinnerung in der visionären "Gegenwart" hebt diese scharf von der erinnerten Vergangenheit ab, ja in ihr wird der große Zeitsprung erst recht fühlbar:

"Alan: Erinnerst du dich noch daran, als sie und Robin uns sagten, daß sie sich verlobt hätten? Damals war ich in sie verliebt.(...) Und ich kann mich besinnen, daß ich damals Robin gehaßt habe. (...) Nichts ist davon übrig geblieben (...) Aber ich erinnere mich noch ganz deutlich daran." (1)

"Kay: Kannst du dich noch entsinnen, wie wir den Ausverkauf noch ganz groß fanden?" (2)

1 Ebenda, S.44; (p.158)

2 Ebenda, S.44; (p.158)

"Kay: Vor Jahren haben Sie einmal gesagt: es macht Ihnen nichts aus, daß Sie in Newlingham wohnen. (...)
Gerald: (...) Ich kann mich nicht darauf besinnen, daß ich das je gesagt haben soll." (1)

"Kay: (...) Ich hab' dann so das Gefühl, als spielten wir eine unserer alten Schiraden." (2)

"Madge: (...) Damals hatte ich das Gefühl, daß gerade Gerald Thornton und ich zusammen mithelfen könnten. Er hatte eine Menge guter Eigenschaften - dachte ich - und ich glaube, er hatte sie damals auch. (...) Aber da kam ein Abend (...) Erinnerst du dich!" (3)

"Kay: (...) Alan, ich war ja nicht nur den heutigen Abend hier, ich habe an viele andere Abende denken müssen, vor langer, langer Zeit." (4)

"Alan: Ja, ja (...) Unsere Geburtstagsgesellschaften...
Kay: Besinne dich doch, was wir einmal gewesen sind und was wir alles werden sollten. Und jetzt das! (...) Jeder Schritt, den wir getan haben, jedes Ticken der Uhr hat es schlimmer und schlimmer gemacht." (5)

"Kay: An all das mußte ich denken. Ich sah uns alle, wie wir damals waren. Auch mich, ein dummes kleines Mädel von 1919." (6)

Die zur Gegenwart gewordenen Zukunft zeigt die zur Vergangenheit gewordene Gegenwart völlig enthüllt. Im Nachhinein wird die Gegenwart von Akt eins zur umfassenden Gegenwart, die Menschen, denen wir im Akt eins begegneten, sind dem Zuschauer nun in ihrer übergeschichtlichen Ganzheit durchsichtig. Die Zeit, der reißende, nagende Fluß, erscheint als Zerstörer, das scheint die in die Zukunft projizierte Gegenwart geoffenbart zu haben. In solcher Weise erscheint sie als Thema im Dialog:

"Kay: Es gibt einen teuflischen Zerstörer im Weltall ... und das ist die Zeit. (...) wir haben es heute Abend gesehen. Die Zeit besiegt uns." (7)

1 Ebenda, S.52; (p.163)
2 Ebenda, S.54; (p.164)
3 Ebenda, S.70; (p.173)
4 Ebenda, S.74; (p.176)

5 Ebenda, S.74; (p.176)
6 Ebenda, S.74; (p.176)
7 Ebenda, S.74; (p.176)

"Alan: Nein. Die Zeit ist nur eine Art Traum, Kay. Wenn sie das nicht wäre, dann müßte alles zusammenstürzen, das ganze Weltall ... und müßte in jedem Bruchteil einer Sekunde neu erschaffen werden. (1) Aber die Zeit zerstört nichts. Sie führt uns nur - unser ganzes Leben lang - von einem Guckloch zum nächsten.

Kay: Und doch sind die glücklichen jungen Conways, die hier Scharaden aufführten, für immer vorbei. Vorbei für immer ...

Alan: Nein, sie sind da und sind lebendig (...) wir sehen bloß ein anderes Stückchen vom Leben, einen anderen Ausschnitt (...) Aber die ganze Landschaft ist da und lebt weiter.

Kay: Aber, Alan, wir können nichts anderes sein, als das, was wir j e t z t sind!

Alan: Und doch hast du unrecht, obwohl es schwer zu erklären ist (...) Das Wichtigste ist, daß wir jetzt, in diesem Augenblick nur einen Querschnitt durch unser Ich erleben. Was wir wirklich sind, das ist die ganze Weite unserer Existenz, unser ganzes ungeteiltes Leben. Und wenn wir am Ende dieses Lebens angelangt sind, dann sind w i r das wirkliche Du und das wirkliche Ich. Und dann werden wir uns vielleicht in einer anderen Zeit wiederfinden, die auch nur eine Art Traum ist, wie der heutige Tag. (...) Ich glaube, unser Kummer kommt zur Hälfte davon, weil jeder glaubt, daß die Zeit unser Leben aufzehrt." (2)

Die "Enge des Bewußtseins", die Zeit als Nacheinander bedingt, verdeckt die eigentliche Zeit, die immerwährende Gegenwart ist. Diese selbst aber wird der Realität entkleidet, sie ist "eine Art Traum". Das ungeteilte Leben, wie es Kays Vorausblick sich darbietet, wird nur für den Zuschauer überblüht. Denn Kay selbst, der Kaye, hat am Ende des ersten Aktes auf der Fensterbank sitzen sehen und in die Zukunft schauen, diese Kay als "Reobachter eins" ist während des Aktes Zeit genüber vergewaltigt. Und das ist

I Es ist interessant, wie gerade diese Enge des Bewußtseins, die Zeit als Nacheinander bedingt, verdeckt die eigentliche Zeit, die immerwährende Gegenwart ist. Diese selbst aber wird der Realität entkleidet, sie ist "eine Art Traum". Das ungeteilte Leben, wie es Kays Vorausblick sich darbietet, wird nur für den Zuschauer überblüht. Denn Kay selbst, der Kaye, hat am Ende des ersten Aktes auf der Fensterbank sitzen sehen und in die Zukunft schauen, diese Kay als "Reobachter eins" ist während des Aktes Zeit genüber vergewaltigt. Und das ist

2 J.B.Priestley: Familie Conway; a.a.O.; S.75/76; (p.177)

eines Träumers während des Traumes. Die verschiedenen Zeitdimensionen bleiben so bewußtseinmäßig nebeneinander bestehen; die Zukunft^{ist} also nicht vom gegenwärtigen Ich integriert, kontrolliert. Erst im letzten Akt wird ein solcher Überblick auch für Kay möglich; wieder in die Gegenwart des Jahres 1919 zurückversetzt, bleibt ihm Bewußtsein von dem Erlebnis der Vorausschau infiziert, aber auch nur so, wie der Erwachende sich unbestimmt an einen Traum erinnert. Die Ungeteiltheit der Existenz wird nicht hell bewußt, das Tagbewußtsein nicht erweitert. wäre dies der Fall, so sähe der letzte Akt formal anders aus: er würde eine Aufhebung der Zeiten, Vor- und Nachher, zeigen, alle dramatis personae einschließlich Kay selbst würden sich über durch die Uhrenzeit bewegen. Die Einheit des Geschehens bliebe aber auch dann verankert im Bewußtsein Kays, eines Beobachters Eins, als dessen Spiegelung der ganze Akt erscheinen müßte. Die zugrundeliegende Theorie, der Gesamtbau des Stückes, dessen erster Akt gleichsam selbst als Beobachter Eins fungiert, schließt eine gänzlich Formwerdung solchen Zeitbewußtseins eben aus.

Der letzte Akt knüpft wieder an den ersten an. Mit der Person Kays bleibt aber nun die Gegenwart des Jahres 1919 durchsetzt mit Spuren der geschauten Zukunft. Alle Personen und alle Geschehnisse sind nunmehr relativiert auf die Person Kays, die, wie der Zuschauer, mehr weiß als die übrigen Personen. Zwischen erstem und letztem Akt liegen nur wenige Minuten; denn die Vorausschau geschah ja in der unmeßbaren psychischen Zeit, die, wie die Traumzeit, intensiver ist.

Scenisch kann dieser Zeitsprung nicht anders realisiert werden, als daß wir Kay wieder in der Ausgangsposition des ersten Aktes vorfinden. Wir hören die gleiche Musik, wieder tritt Alan ins Zimmer und knipst das Licht an. Die Zukunft

beginnt praktisch mit dieser Situation und diesen Gesten, die wir alle schon kennen, und die nun eine fast symbolische Bedeutung erhalten. Die Verknüpfung zu Akt zwei wird durch Kay noch einmal hergestellt:

"Kay (sieht sich langsam um): Nein ... ich habe nicht geschlafen. Aber - ganz plötzlich - da dachte ich, ich sähe --- wir wären ... Ach was, jedenfalls kommst du dazwischen, glaub ich, Alan." (1)

Damit ist auch durch den Dialog die Verbindung aller drei Akte untereinander hergestellt. Die Hauptaufgabe dieses letzten Aktes ist es nun, die Pläne und Absichten, die wir im ersten Akt noch nicht ausgesprochen finden, im Akt zwei indessen schon als gescheitert sehen, in diesem letzten Akt ausführlich aufzudecken. In der Gegenwart des letzten Aktes wird uns, kraft des Vorausgegangenen, dessen Hinfälligkeit so recht bewußt. Das verschärft die Kontraste ungemein. Der erste Akt ist dagegen, nur als vorbereitendes, notwendiges Übel, weitaus schwächer, was der Autor selbst bemerkte. (2)

Die Dialoge des letzten Aktes erhalten so eine gespenstische Transparenz, Gegenwart wird durchlässig für eine schon geschehene Zukunft. Das Moment der Spannung auf das Ende ist hier ganz eindeutig ersetzt durch das Moment des Kontrastes oder der Dissonanz (3), welches nicht aus dem Nacheinander, sondern aus dem Nebeneinander resultiert! wobei es gleichgültig ist, ob sich dieses Nebeneinander vielleicht erst im Nacheinander einstellt. Priestley hat zwar versucht, die eigentlich dramatische Spannung zu retten, indem er während des ersten Aktes fast nur die Erinnerung dominieren läßt (4), und dann im letzten Akt erst gegenwärtige

1 Ebenda, S.77; (p.178)

2 Vergl.: The Plays of J.B.Priestley; a.a.O.; S.1A.

3 Vergl. H.Friedrich: a.a.O.; S.28ff. (auch Diss.S.64)

4 Vergl. Diss. S.104/105

und auf die Zukunft gerichtete Absichten und Ideen durchblicken läßt. Aber die Realisation solcher Pläne wird auch nicht in Handlung umgesetzt, sondern bleibt nur Thema der Gespräche. Die Handlung steht; werden gibt es nur als Thema in den Dialogen. Spannung als Dissonanz, dürfte also wohl die richtige Bestimmung sein. Zeigen wir einige Beispiele solcher Dissonanzen in Akt zwei und Akt drei auf: a ist jeweils ein Beispiel aus dem Akt drei, b eines aus Akt zwei:

- a) "Ernest: Es war für mich eine große Freude, daß ich hierherkommen und Sie alle kennenlernen durfte."
- b) "...und als ich es endlich geschaukelt hatte, daß ich in dieses Haus eingeladen wurde, da bildete ich mir ein, ich wäre Gott weiß wohin gekommen. (...) Aber das wollte ich erreichen." (1)
- a) "Carol (aufgeregt): Ich werde das alles schon irgendwie machen. Die Hauptsache ist ... leben! (...) Ich will leben."
- b) "Mrs. Conway: Auf dem Rückweg ging ich ... durch den Friedhof (...). Und da sah ich plötzlich Carols Grab. Hazel: O Mutter ... ich hatte Carol ganz vergessen ... sechzehn Jahre ist das jetzt her ... siebzehn." (2)
- a) "Mrs. Conway: Meint ihr zwei Kinder es wirklich ernst? Robin (ungestüm): Warum sollen wir's denn nicht ernst meinen?
Mrs. Conway: Joan?
Joan (sehr feierlich und nervös): Ja!"
- b) "Joan (sieht Kay unglücklich an): Seit Monaten habe ich Robin nicht gesehen. Alle sagen, ich soll mich von ihm scheiden lassen ... ach ... ich weiß wirklich nicht mehr ..." (3)

Werden durch Gegenüberstellung des Aktes eins und zwei hauptsächlich die Charaktere konfrontiert, so in der Gegenüberstel-

1 J.B.Priestley: Familie Conway; a.a.O.; a) S.79; (p.179)
b) S.64; (p.170)

2 Ebenda, a) S.103; (p.195); b) S.58/59; (p.166)

3 Ebenda, a) S.98; (p.192); b) S.39; (p.155)

lung von Akt zwei und Akt drei primär die Situationen. In der Diaphanierung der Zeitpunkte lassen die Distanzen offenbar.

Innerhalb der drei Stücke dieses einen Autors war eine Steigerung in der Behandlung der Zeit zu beobachten. In dem zuletzt besprochenen Stück wurde die Zeit schon in gütiger Weise als dramaturgisches Mittel eingesetzt. Was sich innerhalb des Werkes eines Autors noch tastend, aber schon stufenweise aufsteigend vollzieht, das zeigen uns die folgenden Werke mehrerer Autoren schon mit Sicherheit und größerer Selbstverständlichkeit verwirklicht.

3. Zeit als Form

Thornton Wilder: "Das lange weihnachtsmahl"

In Hofmannsthals "Rosenkavalier" meditiert die alternde Marchallin: "Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding. Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts. Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie ... Manchmal steh ich auf, mitten in der Nacht, und las die Uhren alle stehen." Man hat mit Recht bemerkt, daß hier das zeitliche werden unheimlich geworden ist. (1) Dieses, wenn nicht gerade unheimliche, aber doch schmerzvolle zeitliche werden, das bei Hofmannsthal im Gespräch oder im Monolog "zur Sprache" kommt, versucht Thornton Wilder in seinem Einakter "Das lange Weihnachtsmahl" (2) dramatisch-szenisch erlebbar werden zu lassen.

1 Vergl. G.Müller: a.a.O.; S.596

2 Thornton Wilder: The long Christmas dinner; New York, 1932; Deutsch: Das lange weihnachtsmahl; in: Einakter und Dreiminutenspiele; S.Fischer Verlag; Frankfurt/M., 1954; S.71ff. Übers.v. H.E.Herlitschka.

"Das lange weihnachtsmahl" ist zweifellos der bedeutendste Einakter und eines der schönsten Dramen wilders überhaupt. Man hat es gelegentlich ein "profanes Myterienspiel von der Zeit" genannt, um damit seinen Wert über den rein technischen herauszuheben. (1) Die Form des Einakters entspringt nicht allein der Thematik, sondern auch wilders "Leidenschaft für gedrängte Kürze." (2) Trotz oder gerade wegen aller technischen Brillanz wirkt das werk keineswegs montiert, wie das noch bei den Stücken Priestleys in hohem Maße der Fall ist. Vielmehr ist das "technische Verfahren (...) fæst unbewußt und getragen von der woge einer großen Begeisterung" (3) erworben. Bei Priestley drängte sich das technische Arrangement allzusehr in der Vordergrund, weil es weniger vom Spiel verdeckt wurde, vielmehr außerhalb des Spiels, im Zwischen der Akteinschnitte gleichsam als Scharnier bloßlag und so sichtbar wurde. Priestleys Montagen - und solche sind es schon darum, weil nicht ein genuines dichterisches Bewußtsein die Form bestimmte - destruktuieren die überlieferte dramatische Form, an der noch festgehalten wird, augenfällig; in wilders "Das lange weihnachtsmahl" wird diese Form überhöht, integriert. Bei Priestley wird die chronologische Zeit zugunsten einer übernommenen Zeit t h e o r i e gestürzt, bei wilder wird d i e Zeit, ihr wesen, mit einem genuin veränderten Zeitbewußtsein durchschaubar, erlebbar gemacht. Sie wird Form!

"Neunzig Jahre werden durchmessen in diesem Spiel, das in beschleunigter und bekunzter Folge (in accelerated motion) neunzig weihnachtsmahl im Hause der Bayards vorgeführt."(4)

1 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.130

2 Th.Wilder: Das lange weihnachtsmahl; in Einakter und Dreiminutenspiele; a.a.O.; S.11

3 Ebenda, S.12

4 Th.Wilder: Das lange weihnachtsmahl; a.a.O.; S.73/74; (p. 1)

So heißt es zu Beginn der Scenenanweisungen. Die Zeiterstreckung mißt also neunzig Jahre, aber zugleich doch auch nur ein einziges Weihnachtsmahl. Hier liegt das Geheimnis von Wilders technischem Verfahren.

Durch das ganze Stück hindurch klingt das Motiv der Zeit zunächst in den Gesprächen auf:

"Roderick: Jedenfalls vergeht die Zeit nie so langsam, wie wenn man darauf wartet, daß die Jungens groß werden und einen Beruf ergreifen!
Lucia: Ich will nicht, daß die Zeit schneller vergeht. Nein, danke sehr." (1)

"Geneviève: Aber Mutter, die Zeit wird so schnell vergehen. Du wirst kaum merken, daß ich weg bin. Und im Handumdrehn bin ich wieder hier." (2)

"Lucia: Nein, mein Kind. Nur die Zeit, nur daß die Zeit vergeht, kann bei so etwas helfen." (3)

"Charles: Die Zeit vergeht wirklich sehr schnell in einem großen neuen Land wie dem unsern." (4)

"Roderick: Die Zeit vergeht so langsam hier, daß sie stillzustehen scheint, das ist's." (5)

"Roderick: Ich geh' irgendwohin, wo einem die Zeit wirklich vergeht, Herrgott noch einmal." (6)

"Charles: Wie langsam die Zeit vergeht ohne die Kinder im Haus." (7)

"Geneviève: Es sind die Gedanken, die Gedanken daran, was hier gewesen ist und was hier hätte sein können. Und das Gefühl hier im Haus, wie die Jahre immer weiter mahlen wie eine Mühle. Meine Mutter starb erst gestern - nicht schon vor fünfundzwanzig Jahren." (8)

Mit dem Verlauf der Jahre wird die Zeit immer mehr zur Vergangenheit; als solche taucht sie in den Tischgesprächen immer häufiger auf. Gerade an der so erinnerten Vergangenheit

1 Ebenda, S.80/81; (p. 8)

2 Ebenda, S.85; (p. 13)

3 Ebenda, S.86; (p. 14)

4 Ebenda, S.91; (p. 19)

5 Ebenda, S.94/95; (p. 23)

6 Ebenda, S.95; (p. 23)

7 Ebenda, S.96; (p. 24)

8 Ebenda, S.96; (p. 25)

heit wird ja die Veränderung so recht bemerkbar.

"Mutter Bayard: Meine liebe Lucia, ich kann mich an die Zeit erinnern, wo es hier auf diesem Stück Land noch Indianer gab. (...) Ich kann mich erinnern, wie wir den Mississippi auf einem neugezimmerten Floß überqueren mußten. Ich kann mich an die Zeit erinnern, als St. Louis und Kansas City voller Indianer waren." (1)

"Lucia: Aber ich kann's nicht vergessen, wie sie noch vor einem Jahr hier zwischen uns saß in ihrem Rollstuhl." (2)

"Lucia (ihre weiße Perücke aufsetzend): Ich kann mich an unser erstes Weihnachtsmahl in diesem Haus erinnern, Geneviève. Das war heute vor fünfundzwanzig Jahren. Mutter Bayard saß hier in ihrem Rollstuhl. Sie konnte sich noch der Zeit entsinnen, als auf ihrem Grundstück Indianer lebten" (3)

"Lucia: Das ist ganz gewiß wahr. Sogar ich kann mich erinnern, wie es hier nur eine einzige gepflasterte Straße gab." (4)

"Lucia: Wir zwei können uns noch erinnern an die Zeit, wo's noch keinen Bürgersteig gab, nicht wahr, Vetter Brandon?"

Brandon (entzückt): Oh, und ob! Das waren noch Zeiten! Charles und Geneviève (mit gedämpfter Stimme; es ist dies ein Familienrefrain): Das waren noch Zeiten." (5)

Die Vergangenheit klingt so im Dialog als Motiv auf. Indem aber die älteren Familienmitglieder jeweils noch mit am Tisch sitzen, ist diese Vergangenheit immer noch lebendig. So besinnt sich je die Gegenwart auf die Vergangenheit. Indem aber die Bilder dieser Vergangenheit jeweils kleine Abweichungen erfahren, wird uns der Wandel in der Statik offenbar. Mit den Begriffen Statik und Wandel sind die zwei Strukturelemente des Stückes genannt. der Kombination dieser beiden Elemente ist man wieder an die Filmtechnik erinnert, was ja auch Wilders Hinweis zu be- deutet, daß nämlich die

1 Ebenda, S. 75; (p. 2)
2 Ebenda, S. 77; (p. 5)
3 Ebenda, S. 83; (p. 11)

4 Ebenda, S. 83; (p. 11)
5 Ebenda, S. 84; (p. 11/12)

neunzig Jahre "in beschleunigter und verkürzter Folge" abrollen. Der Film verwendet in diesem Falle die Zeitraffertechnik. Aber der Vergleich mit dieser ist nur ein ganz oberflächlicher. Denn in dieser laufen ja die Geschehnisse in ihren normalen Phasen lediglich mit erhöhter Geschwindigkeit ab, die Bewegungen werden im Gegensatz zur Erfahrung abnorm. Dies ist aber in Wilders Stück gar nicht der Fall. Die Personen bewegen sich und sprechen miteinander ganz normal. Aber, Wilder hat aus neunzig Jahren eine Menge Ausschnitte zusammengestellt, wie sie der Spieler im Roman gibt. Die Zeit wird damit zunächst einmal in räumliche Blöcke zerlegt. Diese bezeugen in ihrer - in chronologischer Reihe aufsteigenden - Verschiedenheit die Veränderung durch die Zeit. Diese Ausschnitte werden aber nun nicht mosaikartig nebeneinandergesetzt, sondern werden so miteinander verbunden, daß keine Sprünge entstehen, vielmehr die Vorstellung eines Kontinuums, nämlich desjenigen eines einzigen Weihnachtsmahls, beschworen wird. Die neunzig Jahre sind zu einem Tag zusammengepreßt, nicht aber durch Erhöhung der Geschwindigkeit, sondern durch Verschränkung zweier Zeitabläufe, wodurch die Mehrdimensionalität der Zeit als Erstreckung und Dauer erlebbar wird. Diese Zweidimensionalität macht eine kontrollierte Erlebbarkeit von Zeit möglich. (1) Auf diesem Prinzip beruht die ge-

1. Levinson, op. cit., S. 177ff., spricht von einer "Dissoziation" des Zeitablaufs, nämlich in einen formalen der Aufführungszeit und einen inhaltlichen der "ursprünglichen Montage". Wir möchten indes für "Dissoziation" den Begriff Zweidimensionalität setzen, der nicht die Getrenntheit, sondern gerade das Zusammen zweier heterogener Modi ausdrückt. Denn darum handelt es sich doch. Durch das Zusammen wird allererst die Verwandlung der "epischen Montage in ein absolutes dramatisches Geschehen" und dessen "Kontinuität" verständlich. Zweidimensionalität bezeichnet diese Verwandlung selbst. Wie es von der epischen Montage zu einer dramatischen Handlung kommt, das erklärt der Begriff der Dissoziation keineswegs, er deutet nur auf das Auseinander, die

samte Form des werkes. Dies wird besonders deutlich an der Formelhaftigkeit der Gespräche. Die gleichen, fast möchte man sagen stereotypen Gespräche wiederholen sich ständig. In dieser Wiederholung liegt das Moment der Statik. Das weihnachtsmahl drückt sich in ihnen als einsich selbst gleich bleibendes aus; ganz im Gegensatz zu dieser Form der Gespräche steht ihr Inhalt, der durch die Erwähnung neuer Ereignisse, neuer Namen und Personen das Moment des wechsels enthält, nämlich die neunzig Jahre. Darin liegt die doppelte Funktion des Dialogs. Die menschliche Existenz in ihrer Zeitlichkeit wird feststellbar, fixierbar, ohne doch in der Fixierung um die Zeitlichkeit zu kommen. Die Dialoge sind freilich kaum als solche zu bezeichnen; sie stellen eher ein gemeinsames Reminiszieren über Gegenwart und Vergangenheit dar. Das Moment der Spannung resultiert nicht mehr aus Rede und Gegenrede, sondern aus der Dialektik von Rede als Form und als Inhalt. Darin wieder liegt die Zweidimensionalität als eigentlicher Spannungsträger verborgen, der durch die Reden zum Ausdruck kommt. Dies sei an einigen Beispielen demonstriert:

"Lucia: Wirklich, ich kann mich nicht an Wein gewöhnen!
Was würde mein Vater sagen? Aber es wird wohl recht sein.

die Heterogenität, nicht aber auf das Zusammen, das sich doch rätselhafterweise in diesem Einakter so glänzend dokumentiert. Szondi sieht in der Dissoziation, die u.E. nur e in Moment, ein logisch erstes darstellt, die Wirkung eines Verfremdungseffektes, indem sich nämlich "die zwei Zeittempi hier nicht decken." Daß sie sich nicht decken, verhindert in der Tat die ihnen eigene Heterogenität, daß sie aber aufeinander sich beziehen, daß sie Koordinaten eines sie umgreifenden Ganzen sind, wird durch das gelungene episch-dramatische Zusammen und das einheitliche Erlebnis gefordert, das nicht gedacht werden kann als ein Oszillieren zwischen zwei Polen. Zeitablauf als eine "Parallelisierung zweier handlungsimmanenter Zeitabläufe als deren Verschiedenheit" ist nur in der begrifflichen Analyse zu finden. Aber diese erklärt auch nicht den Prozess der Verschmelzung von Montage und Dramatisierung. Dieser ist eben das Zueinander der "Differenzen", nicht diese selbst, welches "das Vergehen der Zeit aufs intensivste erfahren" läßt.

Lucia: O du meine Güte, ich glaube, ich werde mich nie an Wein gewöhnen können. Ich weiß nicht, was mein Vater dazu gesagt hätte." (1)

"Brandon:(...) Ich sprach nach der Kirche einen Augenblick Major Lewis. Seine Ischias macht ihm Beschwerden, aber sonst geht's ihm recht gut." (2)

"Roderick: Ich sprach nach der Kirche einen Augenblick mit Major Lewis. Er sagt, seine Ischias kommt und geht." (3)

"Irmengard: Ich sprach einen Augenblick mit Mrs. Fairchild nach der Kirche. Ihr Rheumatismus ist ein wenig besser, sagt sie." (4)

"Irmengard: Es ist ein wunderschöner Tag. Auf dem Heimweg von der Kirche ging ich einen Augenblick zu Mrs. Foster. Ihre Arthritis kommt und geht." (5)

"Irmengard (sehr alt geworden): Ich sprach nach der Kirche ein Weilchen mit Missis Keene. Sie erkundigte sich nach den Kindern." (6)

"Roderick(während er vorschneidet): Was möchten Sie haben, Vetter Brandon? Vom Weißen oder vom Schwarzen?" (7)

"Lucia: Ich möchte nur ein kleines Stückchen Weißes." (8)

"Charles: Weißes oder Schwarzes, Geneviève?" (9)

"Charles: Also Mutter, ein wenig Weißes von der Brust?" (10)

So ist also neben dem Aufweis dieser beiden Zeitmodi vorzüglich auf die Weise ihrer Verkopplung hinzuweisen. Szondi trifft übrigens ungewollt das Nämliche, wenn er in der Statik "des zweiten Geschehens nicht nur den erwünschten Gegensatz zum ersten" sieht, sondern es als Hinweisen auf jenes erkennt, "indem sie zum Erinnern auffordert." Die beiden Prinzipien der Statik und des Werdens sind also nur in der begrifflichen Analyse als Dissoziation zu treffen, wesensmäßig sind sie ein nicht zu Trennendes, indem eines am anderen hängt.

1 Th.Wilder: a.a.O.; S.76/77; (p. 4)

2 Ebenda, S.78; (p. 5)

7 Ebenda, S.77; (p. 4)

3 Ebenda, S.80; (p. 7)

8 Ebenda, S.83; (p. 8)

4 Ebenda, S.92; (p. 21)

9 Ebenda, S.85; (p. 13)

5 Ebenda, S.95; (p. 24)

10 Ebenda, S.95; (p. 24)

6 Ebenda, S.98; (p. 26)

"Roderick: Darauf müssen wir eins trinken. (Halb aufstehend): Vetter Brandon, ein Glas Wein mit dir." (1)

"Roderick: Und jetzt etwas zum Herunterspülen. (Sich halb erhebend): Vetter Brandon, ein Glas Wein mit dir." (2)

"Charles (aufstehend): Onkel Brandon, ein Glas Wein mit dir." (3)

"Lucia: Was für ein herrlicher Tag für unser erstes Weihnachtsmahl. (...) Jedes kleinste Zweiglein ist ganz in Rauhreif gehüllt." (4)

"Brandon: Wie schade, daß heute so ein kalter, trüber Tag ist." (5)

"Charles: Es ist ein herrlicher Tag, Mutter, und es weht nicht schlecht!" (6)

"Geneviève: Es ist herrlich. Jeder kleinste Zweig ist ganz von Rauhreif umhüllt. Das sieht man fast nie." (7)

"Leonora: (...) Was für ein herrlicher Tag heute ist. (...) jeder kleinste Zweig ist ganz von Rauhreif umhüllt - das sieht man fast nie." (8)

Man könnte mit dem ganze Stück in so viele Dialoggruppen aufteilen, deren geringe Variationen in der Dauer ihrer Wiederholung den Zeitablauf deutlich machen. Dazu gehört natürlich auch der Wechsel der Personen. Schon an der Buchform des Stückes fällt nach kurzem Überblick auf, daß die Darsteller kaum miteinander, vielmehr nacheinander auftretend sich ablösen, wie es dem Wechsel der Generationen entspricht. Sein wird damit in ausgesprochenem Sinne *Sein* gleich Zeit.

Das Wesen der Zeit, ihr Kommen und Gehen als solches zu gestalten, blieb bislang dem Epiker vorbehalten. (9) Die Zeit im strengen Drama konstituiert sich dagegen als ständige Je-Jetztige-Gegenwart, nur der Augenblick also ist sichtbar. Die Zusammenschau verschiedener Zeitpunkte, wie sie die Epik kennt, ist dem Drama - weitgehendst auch dem mit relativier-

1 Ebenda, S.78; (p. 5/6)

2 Ebenda, S.79; (p. 7)

3 Ebenda, S.85; (p. 13)

4 Ebenda, S.75; (p. 3)

5 Ebenda, S.78; (p. 5)

6 Ebenda, S.82; (p. 10)

7 Ebenda, S.85; (p. 12/13)

8 Ebenda, S.95; (p. -)

9 Als modernes Beispiel gelte Marcel Proust: "la recherche du temps perdu".

ter Gegenwart - versagt. Aber es "geht nicht an, hier dramatisch und scenisch zu vermengen und die Zeit nicht nur dem Drama, sondern dem Theater überhaupt" (1) absprechen zu wollen. In Wilders "Das lange weihnachtsmahl" ist es gelungen, die Zeit selbst scenisch und dialogisch zur Darstellung zu bringen.

Wie jedes Fest, so bedeutet das weihnachtsfest einen Einschnitt im Fluß der Zeit, einen Stillstand, der der Erinnerung gewidmet ist. Dieses e i n e weihnachtsmahl, ein sehr langes freilich, entspricht in seiner Zeiterstreckung ungefähr der Aufführungszeit. Dies ist das formale Gerüst. Gleichzeitig beinhaltet dieses formale Gerüst und damit das eine Weihnachtsmahl neunzig Weihnachtsmahler (von 1840 bis 1930). Diese liegen aber nicht in der Zeiterstreckung, sondern in der Zeit als Dauer. Nicht also ergeben sich Dauerwirkungen aus der bewältigten Zeiterstreckung, sondern die Handlung selbst ist in die Dauer verlegt. Die w i r k u n g ist nun die Empfindung intensiver Dauer bei gleichzeitiger ständiger Gegenwärtigkeit, sowie ein Erleben des Verfließens der Zeit aus einer Position, die außerhalb dieses Zeitflusses liegt - ohne daß sich Erlebnis und Reflexion gegenseitig hemmen!

Bei aller Realistik der Scene ist damit gegeben eine gewisse Vergeistigung, eine "Entstofflichung" (2) des "Ortes". Zwar ist der Spielraum mit dem Festtisch und den Stühlen um ihn herum naturalistisch, zwar haben die Kostümme bei aller Unauffälligkeit ein jeweils zeitgenössisches Kolorit, aber die Personen essen bereits "bloß vorgestellte Speisen mit bloß vorgestellten Messern und Gabeln." (3) Aber durch das Spiel selbst verwandeln sich erst recht so einfache Dinge

1 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.125f.

2 Vergl. F.Dürrenmatt: a.a.O.; S.24; (Vergl. Diss.S.64).

3 Th.Wilder: Das lange Weihnachtsmahl; a.a.O.; S.73; (p. 1)

wie zwei Pforten in die Sinnbilder von Leben und Tod:

"Ganz links, dicht am Proszeniumspfeiler, eine seltsame, mit Blumen und Früchten gezierte Pforte. Genau gegenüber eine gleiche Pforte, aber mit schwarzem Samt ausgeschlagen und verhängt. Die beiden Pforten versinnbildlichen Geburt und Tod." (1)

Das Spiel selbst wird in aller Realistik, vor allem durch die Dialoge - die freilich durch ihre Allgemeingültigkeit auch wieder ins Symbolische gehoben sind - immer wieder ins Symbolträchtige umgebogen. Das Eintreten der Kinderfrau durch die geschmückte Pforte ist in aller Realistik Symbol, das Wanken einer Person vor der schwarzen Pforte ist Symbol, das so selbstverständliche Aufsetzen der weißen Perücken ist das versinnbildlichte Altern. Das Spiel mit der Zeit vergeistigt jede Handlung.

Am intensivsten wird das zeitliche Moment jeweils an den Übergängen von einem Weihnachtsmahl zum anderen, die völlig nahtlos ineinander übergehen, sodaß das Bewußtsein eines langen Weihnachtsmahles nicht gestört wird. Das Gefühl, an dem der Zuschauer teilhat, wird von einer der dramatis personae selbst einmal beim Namen genannt:

"Geneviève: Ich werde immer hier in diesem Hause neben dir sitzen, als ob das Leben ein einziges langes Weihnachtsmahl wäre." (2)

Der Übergang vom ersten Weihnachtsmahl zum nächsten beinhaltet sechs Jahre. Wir befinden uns noch mitten im ersten, als durch das Hinzutreten einer neuen Person der Wechsel vollzogen wird. Das Gespräch wird so fortgeführt - und kann so fortgeführt werden wegen seiner Allgemeingültigkeit - als wäre lediglich eine Unterbrechung durch einen gerade jetzt Eintretenden vorgekommen. Innerhalb der Zeitstrecke der "realen" Spielzeit werden plötzlich sechs Jahre wie eine

1 Ebenda, S.73; (p. 1)

2 Ebenda, S.84; (p. 12)

Minute wirksam, als "reine Unruhe des Lebens" (Hegel) zusammen. Ein Beispiel für das "Zusammen" dieser Dissoziationen stehe für viele:

"Lucia: Wirklich, ich kann mich nicht an den Wein gewöhnen! Was würde mein Vater sagen? Aber es wird wohl recht sein.

(Vetter Brandon tritt aus der Diele auf. Er setzt sich neben Lucia)

Brandon (sich die Hände reibend): Ei, ei, hm, hm, ich rieche Truthahnbraten. Meine lieben Anverwandten, ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie herzerfreuend es mir mich ist, das Weihnachtsfest mit Ihnen zu feiern. (...) Warten Sie mal, wie lange wohnen Sie jetzt schon in diesem Haus, Roderick?

Roderick: Tja, das muß wohl schon ...

Mutter Bayard: Fünf Jahre sind's. Schon fünf Jahre, Kinder. Ihr solltet ein Tagebuch führen. Das ist heute euer sechstes Weihnachtsmahl in diesem Haus." (1)

Der Eintritt Vetter Brandons vollzieht sich in einem Akt, das gleichzeitig sechs Jahre umspannt. (womit allein im Auftritt seinen symbolischen Gehalt dokumentiert. Man könnte daraufhin fast sagen, daß die Statistik gleichzeitig hier ein Werden ist. Es ist äußerst schwierig, diesen Prozeß in Worten zu fassen. Es ist, "als würden die Zeitstrecken, welche die Montage in den Zwischenräumen belast, durch die Zusammenballung der Fragmente zu einer dramatischen Einheit aus ihren Verstecken hervorgepreßt und ihrerseits mit dem einheitlichen Zeitablauf verbunden, der das 'Weihnachtsmahl' aber nicht konstituiert, sondern selbst es begleitet." (2) Und hierbei sei noch einmal an die Doppelfunktion der Dialoge (3) erinnert: das Aufnehmen des Gesprächsfadens durch eine eintretende Person (Brandon) konnte sich (und tut das ja auch in einer Hinsicht) in chronologischer

1 Ebenda, S.76; (p. 4)

2 P.Szondi; a.a.O.; S.127; statt "selbstständig begleitet" möchten wir eher sagen: steht quer zur Zeit der Erstreckung, als Koordinate in einem System.

3 Vergl. Diss. S.118.

Reihenfolge abgespielt haben. Aber die Bemerkungen über das Wetter deutet auf eine Veränderung hin, die dann, durch Gedenken der Vergangenheit, im Nachhinein als vollzogen sich enthüllt. Durch ihre Formelhaftheit rücken die Gespräche alle auf einen Horizont und lassen keine Lücke aufkommen; indem ihr Thema die Vergangenheit in wechselnden Bildern zeigt, zeigen sie in ihrer Statik den Wechsel an.

Man möchte sagen, daß dieses Stück durch und durch aus Zeit komponiert ist. Im Verlauf des Geschehens hat nämlich jede Pause, jede Handlung, jede Geste eine zeitliche Bedeutung. So die Verschiebung der Tischordnung, (1) die das "Nachrichten" der Generationen versinnbildlicht, oder das Nachhinein nach einer "soeben" durch die schwarze Pforte gegangenen Person. (2). Der vordergründig räumliche Vorgang in dem letzteren Beispiel symbolisiert lange Jahre wehmütigen Gedenkens; sowie das Traumeln oder Zögern vor der schwarzen Pforte auf lange Krankheit hinweist.

Das Werden und Vergehen von vier Generationen wie einen Episch-szenisch-dramatisch darzustellen, wird nur ermöglicht durch eine neuartige Behandlung der Zeit, die auf dem Zusammensehen ihrer verschiedenen Modi beruht. Die Loslösung von der starren mechanischen Bühnenzeit ist die Manifestation eines veränderten Zeitbewußtseins. Das Formprinzip des überlieferten Dramas wird einbezogen in einen größeren Zusammenhang, den des Episch-Theatralischen.

1 Th.Wilder: a.e.G.; S.79,82; (p.67,10)

2 Ebenda, S.77; (p.4/5)

Thornton Wilder: "Unsere kleine Stadt"

Man könnte dieses Stück (1) am ehesten eine "scenische Erzählung" (2) nennen. Wilder führt eine Person ein, die außerhalb jeder zeitlichen Bindung steht, dergegenüber die dramatis personae zu Themen werden: den Erzähler als Spielleiter. Er ist der Epiker der übrigen Personen und kann in der Zeit frei vor- und zurückgreifen. Zeitliche Verschiebungen wie Aufhebung der Chronologie und Reversibilität werden hier also nicht in der dramatischen Form objektiviert, sondern sie werden vom Spielleiter objektiviert. Wir nannten die Einführung eines Spielleiters an anderer Stelle (3) wenig konsequent im Sinne unseres Themas. Dennoch müssen wir das Werk "Unsere kleine Stadt" hier anführen, einmal weil die Einführung eines Epischen Ich an sich schon eine Änderung der Zeitkonstellation mit sich bringt, sodann weil in diesem Werk auch ohne die Person des Spielleiters zeitliche Veränderungen aufzuweisen sind, und schließlich weil der Spielleiter gerade in diesem Stück oftmals in die Handlung, also sein Thema, verflochten ist, weil er in die Handlung mit-leidend einbezogen wird, ganz im Gegensatz zum "Epischen Ich" des Erzählers im Roman; tritt dieses in direkten Kontakt mit den vom ihm vorgeführten Personen, so ist auch die überkommene Form des Romans in Frage gestellt. (4) Da sich das veränderte Zeitbewußtsein implizite manifestiert als Setzung eines zeitfreien Ichs, indem es damit eine neue Form setzt, in welcher Zeit in aperspektivischer Weise wirksam ist, müssen wir "Unsere kleine Stadt" unter dem Abschnitt "Zeit als Form" besprechen.

1 Thornton Wilder: Our Town; New York, 1938; Deutsch: Unsere kleine Stadt; S.Fischer Verlag; Frankfurt/M.1954; Übers.v. Hans Sahl.

2 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.119

3 Vergl. Diss., S.6off.

4 Episches Ich und Spielleiter setzt noch P.Szondi grundsätzlich gleich!

Das Stück "eröffnet" der Spielleiter. Der Übergang von der Aufführungszeit in die aufgeführte Zeit ist fließend. Die Nennung des Stücks, seiner Personen und deren Darsteller wird in die Aufführung miteinbezogen - das Moment der Aufführung ist also hier explizit. (1) Durch den Spielleiter wird der Zuschauer nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern in sprunghaften Vor- und Rückgriffen, in Parallelismen, mit den Geschehnissen bekanntgemacht:

"Das erste Automobil wird ungefähr in fünf Jahren hier auftauchen." (2)

Über das Schicksal der Personen ist schon zu Beginn des ersten Aktes entschieden, indem die Zukunft vor-geholt wird.

"Dr. Gibbs starb im Jahre 1930. (...) Mrs. Gibbs starb vor ihm." (3)

Für den Zuschauer müßte es eigentlich heißen "wird sterben", aber mit dem Bewußtsein des Spielleiters ist ja der Zuschauer identifiziert, er befindet sich außerhalb der Zeit. Spannung als ein Sich-Voraus-Sein ist an diesem Punkt außerhalb der Zeit nicht gegeben. Begriffe wie Entwicklung oder Fortschritt haben keinen absoluten Wert mehr - nur innerhalb des schon vorgegebenen Rahmen des Ganzen haben sie eine relative Bedeutung. Denn das gesamte Leben jeder Person liegt in jedem Augenblick offen vor uns. So beim Zeitungsjungen Joe Crowell, den wir soeben erst kennengelernt haben:

"Ich möchte Ihnen etwas von jenem Jungen, Joe Crowell, erzählen. Das war ein gescheiter Bursche - verließ mit

1 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.119f.

2 Th. Wilder: Unsere kleine Stadt; a.a.O.; S.5; (p.10/11)

3 Ebenda. S.7: (p.12/13)

einem glänzenden Abgangszeugnis die Schule. Doch ein Stipendium an der technischen Hochschule in Boston war im Begriff, ein großer Ingenieur zu werden – aber dann brach der Krieg aus, und Joe fiel in Frankreich." (1)

Vollends werden Aufführungszeit und auf einste Zeit gemischt durch Wendungen wie folgende:

"Danke sehr. Mr. Webb möchte irgend jemand im Publikum Herrn Redakteur Webb noch etwas über unsere Stadt fragen?" (2)

Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß es sich hier nicht um romantische Ironie handelt. In diesem Falle spielen die Personen und ihre Darsteller aus der Perspektive des Zuschauers, was aber in "Unsere kleine Stadt" nicht einmal geschieht.

(3) An anderer Stelle wird das Stück selbst zum Inhalt der Spieltheater, gleichzeitig aber identifiziert sich der Spielleiter zum Teilnehmer des Geschehens:

"Spielleiter (tritt auf, das Bandenmitglied des Orchesters unter dem Arm): Ich glaube, es war jetzt an der Zeit, ihnen mitzuteilen, daß der Verwaltungskonzern seinen begonnen hat, eine Bank in Grovers Corners zu bauen. (...) Und sie haben einen Freund von mir geirrt (...) Und darum möchte ich auch ein Exemplar dieses Stückes mit einmauern lassen, damit in tausend Jahren ein paar simple Wahrheiten über uns bekannt werden." (4)

Man kann wohl sagen, daß damit die "Rehmenanzählung", wenn man diesen epischen Vergleich gebrauchen darf, "in den Zusammenhang der Zeitaufsplitterung oder doch der Ablosung von der Chronologie" (5) gerät. Deutlicher wird der Spielleiter in die aufgeführte Zeit verflochten, wenn er selbst zur dramatischen Person wird:

1 Ebenda, S. 8 (im Orig. erst p. 3b)

2 Ebenda, S. 17; (p. 29/30)

3 Vergl. P. Szondi: a.a.O., S. 119f.

4 Th. Miller: a.a.O., S. 23; (p. 39, 40).

5 Vergl. G. Müller: a.a.O., S. 599; (Zitat bezieht sich auf das Stück "Schnee").

"Spielleiter (Mr. Morgan darstellend) (Spielleiter mit dem Gesicht zum Publikum, an den imaginären Hähnen manipulierend)" (1)

"(George ~~sticht~~ sich fort und stellt sich neben den als Geistlichen amtierenden Spielleiter.)" (2)

In der aufgeführten, dem Spielleiter thematischen Zeit finden sich auch simultane Szenen. Verschiedene aufeinander bezogene Handlungen werden in ihrer zeitlichen Komplexität sichtbar, die Handlung bewegt sich in Parallelismen. Hiermit ist natürlich auch die Gleichartigkeit und Wiederholbarkeit allgemein menschlicher Verhaltensweisen sinnfällig.

"Dr. Gibbs (abgehend): Hörst du nicht, daß deine Mutter dich ruft?

Mrs. Webb: Williiii! Emiliiii! Ihr werdet zu spät zur Schule kommen ..." (3)

"George: Gute Nacht, Emily.

Emily: Gute Nacht, George.

Simon Stimson (nach dem Ende der dritten Strophe):

Das war besser, aber ein Meisterwerk ist es noch immer nicht. (...)

Dr. Gibbs: Oh, George, kannst du einen Augenblick herunterkommen?" (4)

Der zweite Akt zeigt die Hochzeit von Emily und George.

Aber der Spielleiter blendet zuvor noch einmal in die Vergangenheit. Indem diese präsent wird, werden wir mit den Umständen bekanntgemacht, die zur Hochzeit geführt haben. Wie im Film die Kamera, so fungiert hier der Spielleiter und führt das flash back durch:

"George und Emily werden Ihnen jetzt dieselbe Unterhaltung vorführen wie damals, als sie zum erstenmal fühl-

1 Th.Wilder: a.a.O.; S.44; (p.75)

2 Ebenda, S.52; (p.95)

3 Ebenda, S.10; (p.18)

4 Ebenda, S.24/25; (p.44/45)

ten, daß sie ... feststehend bestimmt waren. (...)

Also - um drei konnte sie aus der Schule" (1)

"Und jetzt können wir mit der Ewigkeit fortfahren." (2)

Der Dritte Akt spielt - wie der zweite - neun Jahre später. (3) Die Toten selbst treten auf die Bühne und mit ihnen die Ewigkeit. Emily, bereits gestorben, wendet als Tote ihr Begräbnis. (4) Sie möchte noch einmal vor einer Zeit in die Zeitlichkeit zurückkehren. Der Spielleiter, nun gleichsam über Zeit und Ewigkeit gebietend, gestattet es ihr. (5) Und so erlebt Emily gleichzeitig als Tote und Lebende, aus der Ewigkeit in der Zeitlichkeit, diesen Tag aus der Schau der Zeitfreiheit. Erst jetzt wird die "Blindheit" der Sterblichen erweisen. Diese Blindheit ist das Gefangensein in der Zeitlichkeit, das als Bewußtsein in der "Enge des Bewußtseins" und das Je-Sich-Bewußtsein in der Zukunft, ohne die Gegenwart zu "leben". Diese Schau über die Zeitlichkeit ist nur möglich auf Grund der Installierung der Figur des Spielleiters in das Spiel. Mit dem Spielleiter ist der Zuschauer in die Zeitfreiheit versetzt, die also damit in der Dimension der Wirkung liegt. Aber in der Person Emilys wird am Schluß in die Zeit verlegt, was bisher in der Wirkung war. Emily befindet sich als dramatische Person außerhalb der Zeit, wenn sie auch in die Zeitlichkeit zurückkehrt. In dieser Verblindung liegt gerade das Schmerzhafte ihres Friednisses. Während sie in der Zeitlichkeit ist, überblickt sie in jedem Augenblick, und spaktu das Ganze oder die "Weltlinie ihres Lebens". (Weitzl) Sie schaut Zeitlichkeit mit den Augen der Ewigkeit. Erst hier wird ihr der Wert des Augenblicks und seine Verwandschaft mit der Ewigkeit klar; die Aufmerksamkeit, die den Sterbli-

1 Ebenda, S.41; (p.70)

2 Ebenda, S.48; (p.88)

3 Ebenda, S.54; (p.98)

4 Ebenda, S.59f. (p.199f.)

5 Ebenda, S.62f. (p.115f.)

Ordnung mangelt, ist Gegenwart im eigentlichen Sinne. (1)

"Emily (zart, aber eindringlich): Ach, Mutter, sieh mich nur einen Augenblick so an, als ob du mich wirklich sehen würdest. Mama, vierzehn Jahre sind vergangen. Ich bin tot. Du bist Großmutter. Ich habe George Gibbs geheiratet, Mama. Willy ist auch tot, Mama. (...) Aber jetzt sind wir alle einen Augenblick beisammen, Mama, laß uns glücklich sein, nur einen Augenblick lang. Laßt uns einander ansehen." (2)

Aber die Sterblichen sehen nicht. Sie verfügen nicht über die Zeit, die Zeit verfügt über sie - weil sie sie nicht zu nehmen wissen. Dies zu sehen, ohne die Mutter zu überzeugen, ohne der Mutter die Zeit geben können, sie zu überzeugen - dies erträgt Emily nicht, und sie bittet den Spielleiter, wieder zu den Toten zurückkehren zu dürfen:

"Emily (zum Spielleiter): Ich kann nicht! Ich kann nicht mehr! Es geht so schnell. Wir haben keine Zeit, uns anzusehen. (Sie bricht schluchzend zusammen). Ich stellte es mir nicht so vor. Dies alles geschah, und wir merkten es nicht. Bring mich zurück. (...) Begreifen die Menschen jemals das Leben, während sie's leben - jeden, jeden Augenblick?
Spielleiter: Nein. (Pause) Die Heiligen und die Dichter vielleicht - bis zu einem gewissen Grade.
Emily: Ich bin bereit, zurückzugehen." (3)

Die Rückkehr Emilys ins Reich der Lebenden, ebenso aber auch die scenische Realisation des Totenreiches, bedeuten eine Verlagerung der Handlung in die Kategorie der Modalität. Den Menschen in seiner Zeitlichkeit darzustellen, scenisch-dramatisch darzustellen, fordert einen Standpunkt außerhalb der Zeit und außerhalb der Trennung von Wirklichkeit und Möglichkeit. Diesen Standpunkt nimmt der Spielleiter ein. Was er von seinem Standpunkt aus sieht, wird

1 Verl. Pass., S. 51f.

2 Th. Wilder: a.a.O.; S. 67; (p. 123)

3 Ebenda, S. 68; (p. 124)

dem Zuschauer scenisch vorgestellt: das Leben und die Menschen einer kleinen Stadt vor dem Horizont der Ewigkeit. Der Schlichtheit der Aussage entspricht die Schlichtheit der scenischen Mittel. Wieder ist die Örtlichkeit "entstofflicht", der Raum ist überall und nirgends, Veränderungen sind ihm immanent. Ein Tisch, ein paar Stühle, eine Leiter symbolisieren ein Haus. (1) Licht zeugt Tag und Nacht, Dasein oder Abwesenheit, Gegenwart oder Vergangenheit. (2) Als Ausklang des Werkes und des Geschehens tönt das Schlagen einer Uhr herüber als Symbol der Zeit, der diese Stück gewidmet ist. Wir werden aber noch in einem anderen Stück Wilders die temporischen Mittel konsequenter angewendet finden.

Arthur Miller: "Der Tod des Handlungsreisenden"

In diesem Werk (3) hat Arthur Miller endgültig eine neue Form gefunden. Die Abhängigkeit von der Technik Ibsens, die noch in dem Schauspiel "Alle meine Söhne" nachzuweisen war, ist hier völlig überwunden.

Der Handlungsreisende Willy Loman stirbt an der Übermachtigkeit der erinnerten Vergangenheit, seine Gegenwart wird verstellt durch die Flut einer psychischen Bilderwelt, der er in n e wird, die ihn in sich hineinzieht, die er nicht im Bewußtsein (Gegenwart) bezwingt und formt. "Dies ist der Zweck der Erinnerung: Befreiung." (4) Diese Worte T.S. Eliots gelten nicht für Willy Loman, wohl aber für dessen Autor Arthur Miller, der die Vergewärtigung der Vergan-

1 Th. Wilder: a.a.O.; S.4,5,23, u.ö.; (p. 10,11,41, u.ö.)

2 Ebenda, S.23,25; (p.41; im Org. seltener)

3 Arthur Miller: Death of a Salesman; The Viking Press; New York, 1949; Deutsch: Der Tod eines Handlungsreisenden; Frankfurt/M., 1950; Übers.v.K.Janecke.

4 T.S.Eliot: Little Gidding; Faber & Faber, London 1944; p.40; Übers.v.N.Wydenbruck: Vier Quartette; a.a.O.; S.40.

genheit zur Form werden ließ. Nicht also steigt die Vergangenheit im erinnernden Gespräch auf, sondern sie wird szenisch als Form präsent. Die punktuelle Gegenwart wird durch die präsenste Vergangenheit transparent. Die Erinnerung ist "ins scenische Formprinzip eingegangen". (1) Das damit auch die durch pure Erinnerung im Dialog relativierte Gegenwart und damit die Einheit von Zeit und Raum "im radikalsten Sinne" (2) aufgehoben ist, bedarf nun kaum noch der Erwähnung. Denn die - szenisch geformte - Erinnerung bedeutet "nicht nur die Vielzahl von Ort und Zeit, sondern den Verlust ihrer Identität schlechthin" (3), ähnlich wie im Traum.

"Heute weiß ich durch demütigende Erfahrung, was alles das Gedächtnis tun kann, um die Erkenntnis des ewigen Grundes zu verdunkeln und zu verhindern." (4) Willy Loman ist ein Opfer dieses verdunkelnden Gedächtnisses. Um diese Erfahrung zu machen, muß das verdunkelnde Gedächtnis szenisch Form werden. Der Zuschauer kann so den Fall Loman in umgekehrter Richtung erleben: er versinkt nicht in die erinnerte Vergangenheit, sondern in dem "Nebeneinander der zwei Welten" liegt für ihn die Katharsis; er arbeitet die Vergangenheit auf zur Gegenwart.

Das Spiel beginnt mit den letzten achtundvierzig Stunden des Handlungsvertreters Willy Loman: In diese "reale" Gegenwart, den äußeren Rahmen des Stückes, schiebt sich die objektivisierte Erinnerung der subjektiven Vergangenheit Lomans. In aussichtsloser Situation, als alternder Vertreter überall abgewiesen oder belächelt, von nichtsnutzigen Söhnen umgeben, zieht ihn die Erinnerung immer häufiger, immer intensiver in die Vergangenheit, die der Keim zu einer ganz

1 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.134

2 Ebenda, S.134

3 Ebenda, S.134

4 Aldous Huxley: Time must have a stop; New York u. London, 1944; Übers.v. H.E.Herlitschka; Zürich 1950; S.331; (p.280)

anderen Gegenwart gewesen zu sein (10). Die szenisch realisierte Vergangenheit tritt sichtbar auf für den Zuschauer und Loman selbst, unsichtbar aber für die übrigen Personen, u.a. seine Söhne Biff und Happy, seine Frau und den Nachbarn Charley. Die in der Erinnerung auftretenden Figuren sind szenisch gegenwärtig, aber nicht als selbständigen dramatis personae (1), sondern als Gegenstände des Subjekts Loman. Diese Szenen bleiben aber nicht isoliert neben der realen Gegenwart stehen, gleichsam als Statuen im Theater, sondern vermischen sich immer wieder mit der realen Gegenwart. Diese Weise der Verwahnung einer Blende ist selbst im Film eine Seltenheit. (2) Die raumästhetischen Gegebenheiten sind somit in sich selbst Relative. (3)

Kennt die Erinnerung keine Grenzen in Raum und Zeit, so muß ihre szenische Realisation ebenfalls ein Ineinanderfließen der Räume zeigen, wodurch die Zeit (räumlich) in ihrer Grenzenlosigkeit mitausgedrückt ist.⁺ Das Gerüst des Hauses der Lomans bleibt ständig auf der Szene, aber seine Wände werden durchsichtig und durchschräufbar. Entsprechend dem Inhalt der Erinnerung geschieht sich eine ständige Verwahnung innerhalb dieser steten räumlichen Gegebenheiten. (Eine solche ständige Verwahnung räumlicher Art war dem Theater bislang völlig unmöglich, es handelte sich dann um ein Märchen). Der Wechsel entspricht der Verschiebung der Bewußtseinsstufe Willy Lomans, die zwischen Zeit und Zeitlosigkeit wechselt. Die Bühnenanweisungen schreiben hinsichtlich des Spielraums vor:

"Die Dekoration ist zum Teil völlig, zum Teil stellenweise transparent. (...) Solange die Handlung in der Gegenwart spielt, richten sich die Schauspieler nach

1 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.133

2 Der Film "Fräulein Julie" (nach Strindberg) von I. Bergmann (Regie) und S.Strindberg (Kamera) zeigte ein Ineinanderlaufen von erinnerter Vergangenheit und Gegenwart u.a. **erstaunlich** in gültiger Weise. Übrigens wird im Film bei Blenden dies vorher motiviert, was bei Miller nicht der Fall ist, jedenfalls nicht im Dialog. + Siehe "Anmerkungen" Seite 188

3 Vergl. P.Szondi: a.a.O.: S.134

den imaginären Zimmerwänden... Doch in den Szenen, die in der Vergangenheit spielen, werden diese Grenzen durchbrochen, und die Schauspieler betreten oder verlassen die Räume, indem sie durch die "wand" auf die Vorderbühne treten." (1)

Die Raumgrenzen werden durch Lichteffekte verwischt:

"Die Frau bricht in ein Gelächter aus, das in Lindas Lachen übergeht. Die Frau verschwindet im Dunkeln. Die Küche wird jetzt wieder hell. Linda sitzt wie vorher am Küchentisch, stopft aber jetzt ein paar Seidenstrümpfe." (2)

Szenenanweisungen wie die folgenden deuten jeweils den Raum- und Zeitwechsel an:

"(Willy wendet sich jetzt einem Punkt außerhalb der Bühne zu, er spricht durch die Küchenwand hindurch...)" (3)

"(Sie gehen langsam durch die wand in die Küche!)" (4)

"Ben (während Willy durch die Küchenwand auf ihn zukommt...)" (5)

Es ist wahrscheinlich, daß solche Möglichkeiten der Verwandlung dem Dramatiker erst durch den Film ganz zu Bewußtsein gekommen sind. Aber die Verwendung filmischer Mittel führt auf der Bühne, die ja wesentlich andere raumzeitliche Gesetze hat, zu ausgesprochen modifizierten Wirkungen. Im Film werden derartige Verwandlungen immer vermittelt durch die erzählende Kamera, auf der Bühne sind sie unvermittelt, primär.

Das Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit in seiner scenischen Vermengung wird dann am eindringlichsten, wenn

1 A.Miller: a.a.O.; S.7f. (p.11)

2 Ebenda, S.34; (p.39)

3 Ebenda, S.23; (p.28)

4 Ebenda, S.30; (p.35)

5 Ebenda, S.40; (p.47)

sich die Dialoge überschneiden: So erscheint, während Loman mit seinem Nachbarn Charley Karten spielt, sein Bruder Ben als Gestalt der erinnerten Vergangenheit auf der Szene, ohne daß diese Erscheinung von Loman mit einem Wort erwähnt wird:

"Onkel Ben (kommt mit einem Koffer und einem Schirm rechts um das Haus und betritt die Vorbühne.
Willy: Ich bin so schrecklich müde, Ben.
Charley: Spiel ruhig weiter; dann schläft sich's besser. Hast du eben Ben zu mir gesagt?'
Willy: Komisch. Einen Moment lang hast du mich an meinen Bruder Ben erinnert.
Ben: Ich komme nur auf ein paar Minuten. (Er schlendert umher und mustert alles. Willy und Charley spielen weiter).
Charley: Hast du nie wieder von ihm gehört? Seit damals?
Willy: Hat Linda dir nicht erzählt? Vor ein paar Wochen kam ein Brief von seiner Frau aus Afrika. Er ist gestorben." (1)

Ben ist aber nicht nur für Loman eine Gestalt der Vergangenheit, er wird ihm nicht nur immer gegenwärtig, er ist auch eine Inkarnation alles noch Möglichen, ein Wunschbild, in die Zukunft projiziert. In der Objektivierung dieses Wunschbildes wird die reale Szene immer wieder zwielichtig irrational:

"Charley: Ach.
Ben (kichernd): Das ist also Brooklyn?
(...)
Charley: Ach was, du wärest da oben erfroren.
Willy: Was redest du da?
Ben: In Alaska gibt's enorme Möglichkeiten, Wilhelm. Wunderst mich, daß du nicht dort bist.
Willy: Gewiß, enorme Möglichkeiten.
Charley: He?" (2)

1 Ebenda, S.38; (p.44)

2 Ebenda, S.39; (p.45)

Hier wird ganz deutlich, wie die veränderte Auffassung zumindest von der Bühnenzeit die Form prägt. Das Aneinander vorbeireden der Menschen ist vorher wohl nie so lebendig auf der Scene gestanden.

Immer häufiger werden ganze Szenenkomplexe in die Vergangenheit verlegt, wird der Schauplatz irrealisiert. Willy Loman selbst steht darin als vergangener und Gegenwärtiger zugleich, als Subjekt und Objekt des Geschehens:

"(Die Mietshäuser verschwinden: Haus und Umgebung werden jetzt fast von Blättern verdeckt. Musik ertönt, als die Blätter erscheinen.)" (1)

Das einzige Mittel, durch welches die Verwandlung weniger angekündigt, als stimmungsmäßig untermalt wird, ist die Musik, die oft als Flöten-spiel wiederkehrt. Das Ineinander von Vergangenheit und Gegenwart scheint sich oft nur schwer entwirren zu können:

"Willy: Mußt mit den Mädels nur 'n bißchen vorsichtig sein, Biff, weißt du? (...) Junge, Junge, du bist ein Teufelskerl. (...) Und ich wundere mich, warum du den Wagen so sorgfältig aufbügelst. Ha!
Biff: (hinter der Bühne, von draußen) Was denn Papa?" (2)

Langsam verblaßt die Vergangenheit wieder vor der Gegenwart:

"Willy: Unser Junge ist in Ordnung! Möchtest du lieber, daß er so'n Waschlappen ist wie Bernard? Der Junge hat was los, der ist eine Persönlichkeit ... (Während er spricht, geht Linda, den Tränen nahe, ins Wohnzimmer. Willy ist allein in der Küche, er sinkt in sich zusammen und starrt vor sich hin. Die Blätter sind verschwunden. Es ist wieder Nacht, und im Hintergrund türmen sich die Mietshäuser.)
Und was für eine! Was für eine! (...)
(Happy kommt im Pyjama die Treppe herunter ...) " (3)

1 Ebenda, S.23; (p.28)

2 Ebenda, S.23/24; (p.28)

3 Ebenda, S.35; (p.40/41)

Man hat gelegentlich die Rückblenden in Millers "Tod des Handlungsreisenden" mit denjenigen in Wilders "Unsere kleine Stadt" verglichen. (1) Das ist natürlich nur insofern richtig, als es sich in beiden Fällen um Rückblenden handelt. Ihre Durchführung aber ist grundverschieden. Bei Wilder war es der Spielleiter, der diese Freiheit hatte (und man kann also nur noch im übertragenen Sinne von Blende sprechen), bei Miller aber ist es keine aus der Form herausragende Figur, welche diesen Zeitwechsel bewirkt, sondern eine dramatis persona selbst. Damit ist der Wechsel in Formprinzip selbst verankert. Außerdem handelt es sich bei Wilder um eine "reale" Rückblende, der alle Personen unterworfen sind, bei Miller aber um eine "imaginäre" Blende, der sich die Personen nur in ihrer Form als Projektionen einer Person unterziehen müssen. Ihr "reales" Dasein läuft ungestört danebenher. Die Scene verändert sich nicht eigentlich, sondern verwandelt sich. (2) Wilders Blenden sind eher Veränderungen, die nur darum nicht ins Auge fallen, weil der Spiel-Raum gänzlich unbestimmbar bleibt. (3) Eine nahezu simultane Darstellung findet sich am Schluss des Stückes. Willy Loman ist mit dem Auto davongerast - in den Tod. Die folgenden Vorgänge sind scenisch simultan:

"Linda: Nein!

Biff (rennt die Treppe hinunter): Vater!

Während das Auto davonbraust, bricht die Musik mit einem rasenden Instrumentenwirbel ab und geht in das sanfte

1 Vergl. Reclams Schauspielführer: a.a.O.; S.960

2 Vergl. P.Szondi: a.a.O.; S.134f.

3 Noch A.Ferger: a.a.O.; S.109, scheint Veränderungen auf offener Scene zu verurteilen, obwohl auch dies auf der modernen Bühne schon oft geübte Praxis ist. Wilder und Miller handeln im Sinne Fergers, aber wohl nicht, um diesem Gesetz nachzukommen, sondern weil ein Verstoß dagegen gerade nicht in ihre Konzeption paßt. Ferger definierte: Verändert sich der Schauplatz in Anwesenheit der Spieler wird der Zeitsprung vernachlässigt."

Spiel eines einzigen Cellos über. Biff kehrt langsam ins Schlafzimmer zurück. Er und Happy ziehen in tiefem Ernst ihre Jacken an. Linda kommt langsam aus ihrem Zimmer. Die Musik ist in einen Trauermarsch übergegangen. Es ist jetzt Tag. Charley und Bernard kommen, beide dunkel gekleidet, und klopfen an die Küchentür. Biff und Happy steigen langsam die Treppe zur Küche hinunter, als Charley und Bernard eintreten....)" (1)

In die Reaktion auf Willys Tat mischt sich schon die Trauerzeremonie. Jede Bewegung der ersten ist gleichzeitig eine solche, die zur zweiten gehört. "Er und Happy ziehen in tiefem Ernst ihre Jacken an", das kann Minuten nach Willys Wegfahrt geschehen. Aber dann zeigt sich - "Es ist jetzt Tag" - daß das Anziehen der Jacken schon zur Vorbereitung auf die Trauerfeier bezogen ist. Das Anziehen der Jacken, Lindas Kommen, das beinhaltet zuallermindest einen Tag oder eine Nacht - auch dann folgt die Trauerfeier noch unwahrscheinlich rasch, nach Maßgabe der dabei üblichen Umstände. Ähnlich wie in Wilders "Das lange weihnachtsmahl" (2) wird die Zeit hier ineinandergepreßt, die montierten Phasen und der "reale" Ablauf sind wie zwei Koordinaten zu einem Ganzen verschmolzen, sodaß man fast von Simultaneität sprechen kann.

In der kühnen Handhabung der Modi der Zeit, wie sie dieses Stück zeigt, manifestiert sich eine neue Wertung von Zeit überhaupt. Zeit wird nicht nur als Punkt-ereignis, als meßbare Strecke und Uhrenzeit gewertet, sondern auch als Geschichte, als Gegenwärtigkeit, die auch in der Latenz "da" ist. Diese neue Wertung machte die Zusammenschau der Geschichte eines Menschen szenisch möglich.

1 A. Miller: a.a.O.; S. 121/122; (p. 136)

2 Vergl. Diss., S. 113ff.

Paul Claudel: "Der seidene Schuh"

Lag den vorhergehenden Stücken bewußt oder unbewußt das - wie auch immer schon modifizierte - Formschema des strengen Dramas zugrunde, oder ließen sie sich doch immer noch, wenn auch noch so vage, auf dieses beziehen, so ist in den beiden folgenden Stücken dieses Schema, vor allem das diesem eigene illusionistische und naturalistisch-realistische Moment, unberücksichtigt geblieben. (1) In Paul Claudels "Der seidene Schuh" (2) sind Elemente des Mysterien- und weihespiels und des spanischen barocken Welttheaters gemischt als formale Prinzipien nachzuweisen. Schon dadurch haben wir es mit vom strengen Drama abweichenden Zeitstrukturen zu tun. Die Veränderung des Zeitbewußtseins, wie wir sie in diesem Stück vorfinden, betrifft also ganz allgemein eine theatralische Zeit. Und schon die Verwendung vieler dramatischer und theatralischer Formprinzipien macht es nahezu unmöglich, den "Seidenen Schuh" in eine dieser Formkategorien zu zwingen. wir können vorerst nur den allgemeinen Begriff Theater oder theatralisches Spiel darauf anwenden. Es ist ein modernes welttheater, spanisches Barock und spanische Renaissance geben den Rahmen ab für die Gestaltung des weltumspannenden Geschehens.

"Ort" der Handlung - auch dieser Begriff trifft im engen Sinn nicht mehr zu - ist die Welt. "Der Verfasser hat sich", so heißt es in den Vorbemerkungen, "die Freiheit genommen, Län-

- 1 Diese Momente ergeben sich schon aus der Zeitstruktur des strengen Dramas, welche die Tendenz hat, der "realen" Zeit möglichst ähnlich zu sein. Vergl. F. Junghans: a.a.O.; vor allem Kap.üb. die psychologische Zeit.
- 2 Paul Claudel: *Le soulier de satin, ou Le pire n'est pas toujours sur*; Paris 1929; version intégrale.
Deutsch: *Der seidene Schuh, oder Das Schlimmste trifft nicht immer zu*; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1950; 5. Aufl.; Übers. v. H.U.v. Balthasar.

der und Zeiten ineinanderzuschieben, wie etwa aus einer gewissen Entfernung verschiedene getrennte Bergzüge zu einem einzigen Horizont verschmelzen." (1) Und in der zweiten Scene des zweiten "Tages" läßt der Autor durch die Person des "Nicht-zu-Dämpfenden", welche die Phantasie des Dichters verkörpert, diesen Hinweis noch einmal wiederholen:

"Dona Proeza ist hier angelangt, in dem Gewand, das ihr schon kennt, vor mehreren Tagen bereits (vor so vielen, als euch beliebt, ihr wißt ja, daß wir auf der Bühne mit der Zeit wie mit einer Ziehharmonika umgehen, ganz nach Bedarf, Stunden dauern unentwegt und Tage werden unterschlagen. Nichts leichter, als mehrere Zeiten auf einmal nach allen Richtungen laufen zu lassen!)" (2)

Zunächst: was ist das für eine "gewiße Entfernung", von der aus Zeiten und Orte nebeneinander und gleichzeitig wie auf einem Horizont erscheinen? Welche Bewußtseinshaltung ist mit dieser Redeweise ausgedrückt? Diese gewiße Entfernung muß in einen Punkt ausmünden, der außerhalb der Zeit oder der Zeitlichkeit oder Geschichtlichkeit liegt! Geschichte ist in diesem Stück Claudels gesehen sub specie aeternitatis. Von hier aus wird Geschichte nicht als Nacheinander, sondern als Zugleich erlebt, und dieses Zugleich wird nicht einmal jeweils im Nacheinander gegeben! Damit ist die Zeit recht eigentlich nicht überwunden, sondern gleichsam beiseitegeschoben als etwas Unwesentliches und Unnötiges. (3) Aber es ist wichtig zu beachten, daß das zeitliche Medium, in welchem die Geschehnisse sich ereignen, keineswegs die Ewigkeit ist. Die Zeitstruktur des Stückes ist geschichtliche Zeit,

1 P.Claudel: Der seidene Schuh; a.a.O.; S.10 f; (p. 15)

2 Ebenda, S.110; (p. 118)

3 In diesem Sinne spricht W.Gent: Das Problem der Zeit; a.a.O.; 1934; und: Die Raum-Zeit-Philosophie des 19 Jhdts.; a.a.O.; 1930; fortlaufend von einer Degradierung der Zeit durch das religiöse Denken.

aber modifiziert durch das Bewusstsein des ewigen! Aus dieser Schau heraus wird es dann selbstverständlich, das sich die Bühnenzeit wie eine "Ziehharmonika" bündeln läßt, das ihr gradliniger, linearer, successiver Ablauf transponiert wird in ein intensives, zeitfreies Dauern ("Stunden dauern unentwegt" - dies nicht nur in der Dimension der Wirkung, sondern in der Objektivation der Form!), wobei die Kontinuität ersetzt wird durch ein sprunghaftes Bezeichnen, durch eine atomistische (Bühnen-)Zeitstruktur ("Tage werden unterschlagen" - nicht also wird dieser Zeitsprung der Illusion zuliebe kaschiert!). Die Zeitstruktur des Stückes wird weiter modifiziert zum Ablauf mehrerer Zeitstrecken auf einmal (das "Auf einmal" wird aber hier bewältigt im Nacheinander, nicht im Ineinander), mit dem erweiterten Bewusstsein des Dichters - niedergeschlagen zur Form - überblickt auch der Zuschauer mehrere Geschehnisketten auf einmal - auf einmal nämlich im Gesamtzusammenhang des Werkes, in dem es in der Tat kein individuelles Schicksal gibt, das nicht zugleich ein welthistorisches wäre, das mit allen anderen individuellen Schicksalen verknüpft wäre, und das nicht eine "ethnologische, geographische, astronomische Schau" (1) erzwänge. "hängen nicht alle Dinge zusammen" (2), deren wir Sichenschwert einmal sagen, und damit versteht sich eine neue Bewusstseinshaltung von selbst. Die Schau des Dichters aus einer "gewissen Entfernung" heraus ist nicht willkür, mystische Überbetung, sondern ganz konkrete Forderung seiner durchdrachten, diesseitigen Thematik! Das Geschehen insgesamt, und damit jedes einzelne, ist ein vielmaschiges Gewebe, das sich zeitlich nicht mit der geraden Linie versinnbildlichen läßt, sondern mit der gekrümmten, mit der kreisenden. Diesem Geschehen entspricht eine Modifikation der Zeit, der Bühnenzeit, dergestalt, das

1 P. Claudel: a.a.O.; Nachwort v. H. U. v. Balthasar; S. 459

2 Ebenda, S. 379; (p. 396)

+ nicht

sie "in alle Richtungen" laufen kann. Nicht geschichtliche Entwicklungen, eine nach der anderen, werden in diesem Stück also vermittelt, oder diese doch nur auf einer Ebene; auf einer anderen ist ständig die Struktur der Gesamtheit vieler Entwicklungsreihen, ineinander und parallel angeordnet, zu überschauen. Und eben die Zeit hat die Funktion, alle Zusammenhänge auch **z u s a m m e n** sichtbar zu machen. Die "wirkliche" geschichtliche Zeit wird ihres Charakters einer ein-sinnig ins Unendliche verfließenden kausal determinierten Linie entkleidet und nach geistigen, freien Prinzipien neu strukturiert und ineinandergefügt. (1) So stoßen wir immer wieder auf bewußte "Anachronismen", die auf den Horizont verweisen, der sie verschmilzt. Das Moment der Trans-parenz, das hiermit zur Geltung kommt, geht in das Stück selbst als Symbol ein: so spielt der ganze "vierte Tag" auf dem Meer. (2) Das ist unmißverständlich, denn in den vor-
ausgegangenen Bemerkungen hieß es: "In zwölf Takten entrollt das Orchester ein für allemal den Horizont." (3)

Das Geschehen ist in die Zeit der Gegenreformation gelegt um die Wende des spanischen Weltreiches. Es ist das Spanien Philipps II.. Auf dieses Zentrum bezogen ist der gesamte Erdbereich, alle Länder und Völker treten auf, und eben hieraus ergeben sich die "Anachronismen", die Gegensätzlichkeiten zur chronologischen Tatsächlichkeit der Geschichte. Aber in

- 1 Claudels Theater ist nicht mit den Historien Shakespeares formal zu vergleichen; letztere sind individualistisch und damit perspektivisch. Zeitlich handelt es sich bei Shakespeare auch nur um große Zeitsprünge (Relativierung), nicht um bewußte Anachronismen. Auch der Vergleich mit Calderons großem Welttheater ist irrig, denn in Beziehung zur Zeit handelt es sich hier um einen Verzicht auf die Auswertung der Zeit, ähnlich wie im Mittelalterlichen Theater. Die Zeit bleibt hier eigentlich ein Faktor außer Acht der spanischen Kunst, sie ist eine "Nullkategorie". (Vergl. *Spanische Literaturgeschichte*; S. 53f.)
- 2 Zur Wertung des Wasser-Symbols bei Claudel vergl. *Der Geist und das Wasser*; in: *Fünf große Oden*, v. P. Claudel; Freiburg 1948; II; S. a.: H. U. v. Balthasar. *Der seidene Faden*; a. a. O. Nachwort; S. 453f.
- 3 P. Claudel; a. a. O.; S. 297; (p. 313). Was Claudel unter "Horizont

dieser Gegensätzlichkeit, "mitten im Verzicht auf Gegenwart", nämlich einer uhrzeitlichen, punktuellen Gegenwärtigkeit, ist dennoch, mit eingeschlossen "im Zufall des Alltags", die "uranfängliche Einheit und ihr Wesen selbst"; so betet der Jesuitenpater, der Bruder Don Rodrigos, zu Anfang des Stückes.

(1) In ganz ausgesprochener Weise wird in Claudels "Der seidene Schuh" Dichtung zur Geschichtsschreibung des Datenlosen.

(2)

So ist also "der Schauplatz dieser Handlung (...) die ganze Welt, und genauer das Spanien des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts, unter Umständen auch des beginnenden siebzehnten."

(3) Aber wie sind die geschichtlichen Zeiträume ineinanderge-

versteht, kann man als Schnittpunkt zwischen Zeit und Ewigkeit bezeichnen, womit wohl dasselbe ausgedrückt ist, was H.U.v. Balthasar nennt: das "Erlebnis der sehnächtigen, fliehenden Linie und aus dem Erlebnis der vollkommenen, kreisenden Kugel". Es wäre interessant, noch weiter auf das Symbol der Kugel einzugehen (von Parmenides bis Rilke), doch führt das zu weit weg von unserer Problematik. Vergl. zu dem obigen: P. Claudel: a.a.O.; Nachwort; S.428.

1 P. Claudel: a.a.O.; S.19 ; (p-21)

2 Man darf Claudels Theater nicht mit dem Surrealismus gleichsetzen, der zwar auch keine Rücksicht auf Raum und Zeit nimmt, aber nur, indem er die Automatik des Unbewussten, das hier frei und ohne Kontrolle wirken darf, einschaltet. Auch der

Symbolismus kann nicht ohne weiteres an das Werk Claudels herangetragen werden. Ein Vergleich Claudel - Maeterlinck etwa würde die Unterschiede schlagartig ans Licht bringen. (Zu Maeterlinck vergl. E. Sartorius: Der Traum und das Drama; a.a.O.; S.30, 42, u. 52ff.). Zur Klärung des veränderten Zeit- und Raumgefüges im christlichen Bewußtsein können die Gedanken E. Langgässers, gerade in Bezug auf Claudel, manches beitragen. Langgässer führt u.a. aus: "An der unter uns wirkenden Realität des sakramentalen Fortlebens Christi zerbrechen Raum und Zeit (...) Es ist kein Zufall, wenn Paul Claudel in dem Vorwort zu seinem 'Seidenschuh' sagt, er habe sich die Freiheit genommen, Zeiten und Räume zusammenzuschieben wie Bergzüge, die man von oben sieht." (E. Langgässer: Geist in den Sinnen behaust; Essays; Mainz 1951; S.168 ff.; doch ist der ganze Aufsatz in unserem Zusammenhang von höchster Bedeutung)

3 P. Claudel: a.a.O.; S.10. (p.15)

schichtet? Wir hören vom Panamakanal, "dies große Getriebe aus Seilen, Rollen und Gegengewichten" (1), daneben von Lope de Vega, Calderon und Rubens (2), der Hof Philipps des Zweiten befindet sich auf dem Meer bei Mallorca (3), Juan von Österreich ist der Sohn Dona Musicas (4), einer frei erfundenen, die Musik des Daseins, des Lebens verkörpernden Gestalt (4), und Spanien steht in einem Konflikt mit Japan(5); ganz zu schweigen davon, daß sich die verschiedensten Völker und Rassen an allen möglichen Orten der Erde ein Stelldichein geben.

Das Gesamtwerk ist in vier "Tage" (6) eingeteilt, die vier Akten gleichkommen. Die Bezeichnung Tage ist natürlich nur ein Hinweis für das Drama in Buchform, scenisch kann sich diese Bezeichnung ja nicht auswirken. Doch für den Regisseur dürfte diese Bezeichnung von einiger Bedeutung sein. Denn was heißt hier "erster Tag", "zweiter Tag" und so weiter? Die Handlung innerhalb eines solchen "Tages" spielt ja keineswegs, wie wir gleich sehen werden, nur vierundzwanzig Stunden. Tag heißt demnach hier soviel wie "Welttag". Ein Ausschnitt, eine Epoche aus der Geschichte der Welt - von einer "gewissen Entfernung" aus vielleicht nur ein Tag - die nicht nach Stunden und Jahren gemessen wird, überhaupt nicht mit dem Begriff der Zahl und der Uhrenzeit in Verbindung gebracht werden kann, die vielmehr einen Wert, eine Qualität oder Intensität, einen geistigen Zeit-Raum darstellt - dies ist mit der Bezeichnung "Tag" hier gemeint. (7)

1 P.Claudel: a.a.O.; S.273,209,208,104; (p. 288,218,112.).

2 Ebenda, S.132,341; (p.141,356)

3 Ebenda, S.389ff.; (p.407ff.)

4 Ebenda, Akt 1,2 und 3.; auch Nachwort S.435;

5 Ebenda, S.130f. (p.140)

6 Ebenda, S.10,98,183,297; (p.15,109,195,313.); vergl. die Einteilung in Tage (jornadas) im spanischen Barocktheater.

7 Ähnliches meint Christopher Fry, der einmal sagt: "Wir haben vertraute Worte für die Zeit gebraucht, wie etwa 'gegen Mittag', 'früh am gleichen Abend', 'zwei Tage später', und die

In dieser Weise ist das Geschehen nach geistigen, unhistorischen Gesichtspunkten geordnet, die historische Zeit ist neutralisiert, ohne das nun ein zeitliches Chaos entstünde. Dies ist die eine zeitliche Schicht, die für die Form bestimmend ist. In diese Schicht sind andere zeitliche Ordnungen einbezogen; denn das Werk ist vielschichtig in seinem zeitlichen Aufbau. So befindet sich innerhalb der "Tage" ein weiteres zeitliches Gerüst mit der Einteilung in Szenen. Diese Zeitebene an sich reicht nicht in die "poetische Tiefe der Zeit, wo alles zugleich 'ist', auch wenn es sich nacheinander vollzieht." (1) Es ist eine chronologisch bestimmbar~~e~~ Zeit, ist Zeiterstreckung (2), und ist nur eine Koordinate im ganzen System. Diese ist aber nicht stetig und absolut gegenwärtig, sondern sprunghaft und in ihrer Gegenwartigkeit relativiert. So ist beispielsweise in der zweiten Scene des ersten "Tages" der Ort Spanien, die Zeit die erste Morgenstunde (3); in der dritten Scene befinden wir uns in einem Garten zur Mittagszeit (4), in der fünften ganz allgemein in Spanien, am Abend (5); die siebte Scene spielt in einem Kastilischen Odland (6), und die folgenden Szenen versetzen uns wechselweise und zu verschiedenen Zeiten, Abend und Mondschein (7), in die Gegend einer Herberge von X. (8). Der zweite "Tag" führt uns

Ewigkeit vernichtet." Vergl. Chr.Fry: Über das zeitgenössische Theater; Frankfurt/M. 1954; S.57f.

1 Curt Hohoff: Geist und Ursprung; München, o.J.; S.108; (In Bezug auf das Werk Thornton Wilders)

2 Vergl.Diss, Kap.1,a.

3 P.Claudel: a.a.O.; S.20; (p. 22)

4 Ebenda, S.24; (p. 27)

5 Ebenda, S.34; (p. 39)

6 Ebenda, S.50; (p. 56)

7 Ebenda, S.66,72,73,78; (p. 73,79,81,88.)

8 Ebenda, S.73,86,90; (p.81,97,101.)

nach Cadix (1), in "irgendeine" Sierra, und in den Saal eines Schlosses zu X. (2). Die zeitlichen Angaben wechseln zwischen "spät", "Mondschein und"früher Herbsttag" (3). Dann findet ein ständiger Schauplatzwechsel statt, über große Entfernungen, ja über den ganzen Erdball. Der Escorial, eine Festung in Afrika, die römische Kampagna, ein Urwald in Amerika, die hohe See - dies alles verbunden mit einem Zeitwechsel, der sich chronologisch kaum noch errechnen läßt (4). Zeitangaben wie "Vollmond", "erste Morgenstunde", "Mondschein", "dieselbe Nacht" haben nicht den Zweck, uhrzeitliche Anhaltspunkte zu geben. Sie sollen einen Atmosphäre schaffen, nicht im Sinne des illusionistischen Theaters; solche Angaben sind Zeichen für eine bestimmte seelische oder geistige Verfassung, Ausdruck einer Situation. Die Naturzeit dient als Mittel der Bestimmung einer Weltverfassung. Dennoch liegt dem Stück ein Gerüst von zeitlicher Erstreckung zugrunde, aber auch hier in Ausmaßen, wie sie beim Theater, auch demjenigen Shakespeares, bisher ungebräuchlich waren. Die chronologische Zeit ist eben etwas gänzlich Nebensächliches. Ist die ganze Handlung in einer überhistorischen Dauer verankert, so spielen Jahrzehnte keine Rolle:

"Es ist wirklich mein Name. Es ist wirklich ihre Schrift. Proeza vor zehn Jahren." (5)

Zehn Jahre sind also mittlerweile vergangen, eine Zeitstrecke, die scenisch nicht zur Geltung kam, die einfach übersungen wurde. Nur im Gespräch taucht sie in der Form von Benennung und Berechnung auf:

"Dona Proeza: Jener Hilferuf, den ich mit geschlossenen Augen in einer Anwandlung von Verzweiflung ins Meer warf?

1 Ebenda, S.103; (p. 111)

2 Ebenda, S.109; (p. 117)

3 Ebenda, S.110, 113; (p.118,121)

4 Ebenda, S.128,129,139,151,170,142; (p.136,139,149,162,183,153)

5 Ebenda, S.256; (p. 270)

Don Camillo: Zehn Jahre sind es nun, daß er von Flandern nach China, von Polen nach Abessinien wandert." (1)

Auch zwischen der elften und zwölften Scene des dritten "Tages" liegen zwei Monate (2).

Diese zeitlichen Angaben zeigen Ausschnitte, Perspektiven an, die in der nicht-chronologischen Zeit zu einem Ganzen zusammengefaßt sind, nicht etwa 'in "addierender" weise aufgereiht werden (3). Wir erkennen ja drei zeitliche Schichten, die jeweils durch die umfassenderen überdeterminiert sind: 1. die Schicht völlig freier, "anachronistisch" gefügter historischer oder geschichtlicher "Zeit", die "dauert"; sie ist mit den "Tagen" markiert. 2. die Zeit der Handlungserstreckung, die aber sprunghaft ist und sich über Jahrzehnte dehnt. 3. die Naturzeitangaben, die lediglich einen geistigen Horizont bezeichnen, bei denen das Bedürfnis nach Errechnung gar nicht erst auftaucht. Es läßt sich 4. von "Realzeit" in die Spielzeit ein Übergang feststellen, der durch die Person des "Nicht-zu-Dämpfenden" - eine Figuration des Autors als eine Art Spielleiter oder Epiker - vollzogen wird, indem er sich direkt an den Zuschauer wendet und selbstherrlich Ort- und Zeitwechsel durchführt; er diktiert der Phantasie und Einbildungskraft des Betrachters:

"Paßt mal auf, jetzt geht's los! Ich fliege davon auf meiner magischen Mähre! (Er tut, als führe er mit größter Geschwindigkeit auf einem unsichtbaren Fahrrad.) wir sind nicht mehr in Cadix, wir sind in der Sierra Sowieso.." (4).

Durch entsprechende Pantomimik wird ein raumzeitlicher wechsel suggeriert. In ironisierender, wiederum anachronistischer Weise (Fahrrad!) wird an die Wanderung auf der Bühne im mittel-

1 Ebenda, S.270; (p. 275)

2 Ebenda, S.277; (p. 293)

3 Vergl. J.Gregor: a.a.O.; (Weltgesch.d.Theaters); S.150ff, zum mittelalterlichen Theater.

4 P.Claudel: a.a.O.; S.109; (p. 117)

alterlichen Bühne angeknüpft, der Raum und Zeit noch keine Begriffe waren - bei Claudel sind sie keine mehr! Ein ähnlicher Vorgang spielt sich in der vierten Scene des "zweiten Tages" ab:

"Ein anderes Gemach im Schlosse X. (In Wirklichkeit wird die Dekoration nicht gewechselt.) Dona Honoria ist nicht mehr zugegen. Don Pelayo hat sich hinter einen Vorhang begeben, dann ist er wieder zum Vorschein gekommen und stellt sich im Hintergrund der Bühne auf." (1)

Auf primitivste Weise wird hier ein raumzeitlicher Wechsel durchgeführt. Natürlich bedeutet solcher Rückgriff auf Primitivformen nicht etwa die Rückdrehung aller bisherigen Errungenschaften hinsichtlich der Bühnanzzeit; es bedeutet hier die Auswertung auch dieser Formen durch ein umfassenderes Zeitbewußtsein. Das wird sofort klar, wenn weiter vorgeschrieben ist: "Maschinisten haben im Vordergrund einen Stickrahmen aufgestellt ..." (2).

Mit den Rückgriffen auf solche zeitlichen Formen verbunden ist die Übernahme aller möglichen dramatischen, epischen und lyrischen Formen: Lyrismus, Tragödie, Groteske, Sketch - alle Formen werden hier aneinandergeschweißt. (3) Das Epische Moment tritt breit und unverhohlen in den Vordergrund, das Moment der Aufführung wird in die Exposition hereingenommen, wodurch noch einmal Aufführungszeit und aufgeführte Zeit ineinander übergehen (4), die Sphäre der Wirklichkeit wird "verfremdet" aus der über-wirklichen Schau heraus, aus der alles Geschehen stets auf einmal Gegenwart ist. Dieser Gegenwart angemessen ist der Raum, der die "Welt" ist. Claudels Werk "Der seidene Schuh" ist also ein neues "theatrum mundi", wobei die

1 Ebenda, S.120; (p.129)

2 Ebenda, S.120; (p.129)

3 Ebenda, I,1;II,6;II,8;II,13;III,6;III,10;III,5.

4 Ebenda, S.109,111,310; (p.117,119, 325.)

raum-zeitliche Konstitution von mundus derjenigen der neuen Weltkonzeption des zwanzigsten Jahrhunderts weitgehend entspricht. Voraussetzung für ein solches Theater ist zweifellos die Erweiterung unserer räumlichen und zeitlichen Vorstellungen.

Thornton Wilder: "Wir sind noch einmal davongekommen"

Man könnte meinen, Wilder habe in diesem Stück (1), in diesem "Weltschauspiel" (2) die Geschichte der Entwicklung des Menschengeschlechtes auf die Bühne bringen wollen - und könnte dann einwerfen, dies könne kein dichterischer Vorwurf sein (3). Ob das stimmt, ist höchst fragwürdig, die Abklärung dieses Problems gehört auch nicht in den Rahmen unserer Erörterung. Aber es muß in Frage gestellt werden, ob Wilder eine *Entwicklung* dichterisch darstellen wollte, ob sein Stück allein unter dem Begriff Entwicklung - als Auseinanderwickeln eines vorher Eingewickelten im Nacheinander - richtig gedeutet werden kann. Wir werden sehen, daß der Begriff Entwicklung hier nicht brauchbar ist. Wilder zeigt nämlich nicht eine Entfaltung, ein stetiges Werden, sondern er zeigt zunächst ein absolut Seiendes, aus dem sprunghaft einige Etappen angeleuchtet werden. Diese Etappen selbst stellen nicht eine aufeinanderbezogene Stufenleiter dar. Jede Etappe selbst ist jeweils durchsichtig für ein "vierdimensionales" Kontinuum, ein immer schon Seiendes, das während des Abtastens einer "Lebenslinie" als umgreifender Urgrund immer präsent ist. Damit ist der Begriff Entwicklung von sekundärer Bedeutung. Wichtig ist jede Etappe nur als Gestalt einer *Struktur*, die auf das

1 Thornton Wilder: *The skin of our teeth*, Play in three acts; by S. French; London-Toronto, 1944; Copy of the first performance as given at the Plymouth Theatre in New York 1942; Deutsch: *Wir sind noch einmal davongekommen*; Theatre and Music-Branch; APO 742; US Army; Übers.v. Gentiane Gebser.

2 Vergl. Hanns Braun: in: *Süddeutsche Zeitung*, München, v.17.12.1946.

3 Vergl. C.Hohoff: a.a.O.; S.108

Ganze hinweist und es eben als Struktur zur Erscheinung bringt. (1) Wir sehen die Familie Antrobus, um die es in diesem Stück geht, auch im Verlaufe mehrerer Katastrophen bei aller Verwandlung und Veränderung sich dennoch immer gleich bleiben. Thema der Dichtung ist ja der immer gleiche Mensch, so wie er "ist", in vielfach veränderter Situation. Jede Situation ist auf ihre Weise gleich schlimm und gefährlich, die Situationen haben sich nicht zum Schlimmeren entwickelt, nur ihre allzu häufige *Wiederholung* wird mehr und mehr bedrohlich! Werden und Sein, Veränderung und Dauer sind unter einem veränderten Zeitbewußtsein eine Synthese eingegangen. Ähnliches sahen wir schon in "Das lange Weihnachtsmahl" und auch, mit gewissen Einschränkungen, in "Unsere kleine Stadt". Doch ist das Zeit-Moment in "Wir sind noch einmal davongekommen" in noch neuartigerer Weise modifiziert. Jetzt ist das Bewußtsein der *dramatis personae* selbst, in aller Selbstverständlichkeit, ein verändertes, es verfügt frei über die Zeit.

In den Vorbemerkungen des Originaltextes wird das Stück als Komödie (comedy) bezeichnet (2). Es ist aber nicht an die strenge Form der Komödie zu denken. Hiermit ist vielmehr der Geist gemeint, aus dem heraus das Stück geschrieben ist. Der Witz oder Humor oder die Ironie ist keine Bagatellisierung des Inhaltes. Der Humor dieses Stückes hat mehr Ähnlichkeit mit jenem "humor noire" moderner französischer Dichter. Natürlich ist er nicht so "noire" wie dort, aber diese Bezeichnung hindert daran, die Vorgänge etwa weniger ernst zu nehmen. Über das Schreiben von Komödien haben sich ja in letzter Zeit einige Dramatiker deutlich geäußert (3). Die überlieferte Form der Komödie ist also keineswegs ein verbindlicher Ausgangspunkt

1 Vergl. unsere Ausführungen S. 53 ff.

2 Th. Wilder: a.a.O.; (p. 3 und 5)

3 Vergl. F. Dürrenmatt: a.a.O.; 1955;

für Wilders Welttheater gewesen. Ausgangspunkt ist vielmehr das Theater als scenisch-dramatisches Spiel ganz allgemein, anbereichert durch epische und filmische Formen, durch Momente von Kabarett und Revue. Wie Claudels "Der seidene Schuh", so ist auch Wilders "Wir sind noch einmal davongekommen" formal, nach gattungspoetischen Gesichtspunkten, gar nicht festzulegen. Die benutzten Mittel ändern sich mit der Art ihrer Bewertung und Verwendung. Mit der Verwendung solch vielfältiger Formen kann als Oberbegriff nur noch die scenische Zeit, die Spiel-Zeit (Spiel in der von uns dargelegten Definition, in Kapitel 1) gelten. Der Mannigfaltigkeit der verwendeten Formen entspricht die weitgespannte Thematik: der Mensch, übergeschichtlich betrachtet, in der Geschichte. Dieser Stoff fordert eine andere Form von Gegenwart auf der Bühne als die punktuelle, je sich verbrauchende und auslöschende. Ein Zeitgebilde vierdimensionaler Art und ein Bewußtsein, das diese Vierdimensionalität (als Analogiebegriff) realisiert bestimmt die Bühnenform.

Wilders Welt-Schau-Spiel ist im Kern ein Familienstück, das sich aber - darin ähnlich dem "Ulysses" von Joyce, aber auch Claudels "Der seidene Schuh" - von jedem Punkte des Alltags aus in unvordenkliche Zeiten erstreckt: die Geschichte der Familie Antrobus wird die Geschichte der Menschenfamilie. Bei Claudel werden die Menschen und die geschichtlichen Zeit-Räume von einem zeit-transzendenten Punkte aus ineinandergefügt, die "Anachronismen" schieben sich gleichsam unbemerkt vom Bewußtsein der dramatis personae zu einem komplexen Muster der Dauer zusammen. Joyce ließ die innere Zeit seines Helden, ohne Vermittlung des Erzählers (Muster: "sagte er", "dachte er") selbst zur Wirkung kommen und somit gänzlich die Form erfüllen. Die dramatis personae in Wilders "Wir sind noch einmal davongekommen" indes verfügen s e l b s t v e r s t ä n d l i c h

über ein zeitfreies Bewußtsein, und zwar gerade nicht dann, wenn sie sich selbst gegenständlich werden oder aus ihren Rollen treten, was sich des Öfteren ereignet! Auch für sie ist die Dreidimensionalität der Zeit (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) eingeschmolzen in eine dauernde Gegenwart. Die einsinnig gerichtete, vorgestellte Zeit hat ihre Alleingültigkeit eingebüßt - und damit ist auch eine einsinnig gerichtete Handlung hinfällig geworden. Handlungszweige oder -Strecken sind vorhanden - aber ihre Verflochtenheit in ein kolossales geistiges Sinngeflecht geben ihnen erst Bedeutung. Rationale Zeit und psychische Zeithaftigkeit sind nicht verdrängt, sondern sie machen ja die Komponenten dieses Sinngeflechtes aus. Dieses Sinngeflecht ist in jedem Augenblick als Ganzes präsent, "das an sich 'dumme Faktum' im Alltag eines ... Menschen wird dem ergründenden Blick durchscheinend und läßt die großen Figuren des Geistes erkennen." (1) Eine Art von ewigem Jetzt wird erlebbar; "das ewige Jetzt ist Sein, die Zeit ist Dasein. Wer das Dasein zum Sein macht, hat mit dem 'Leben' und dem 'Tode' nichts mehr zu schaffen." (2) Zeitunabhängigkeit, nicht mehr vom Epiker vermittelt, ist hier, als gleichsam transformierte Zeitlosigkeit, selbst zur Sprache und damit zur Form gebracht. Herrschte im strengen Drama die "absolute Gegenwart", so in Wilders Welttheater die "absolute Allgegenwärtigkeit", in der sich alle Gegensätze aufzuheben scheinen.

"Die Familie Antrobus ist in jeder Phase dieses Schauspiels sowohl eine Familie unserer Epoche als auch Repräsentant der gesamten geschichtlich übersehbaren Menschheit. Der heutige

1 Max Rychner: Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen; Zürich, 1943; S.122f. (über J.Joyce)

2 J. Anker-Larsen: Bei offener Tür; Leipzig, 1926; S.64f.; Ähnlich schreibt H.v.Hofmannsthal: "Für das Leben und den Tod kann man sich die Lenden gürteln. Aber das ist das Unfaßbare, daß sie beide zugleich da sind". Tagebuch; in: Corona; Jhg.6; Heft 5, S.578; Aufzg.v.Jahre 1906. Leben und Tod als Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit oder Vor-Zeitigkeit.

Alltag geht bei Wilder jederzeit in die Jahrtausende, die Jahrtausende gehen in den heutigen Alltag über." (1) Die "Welt" wird sphärisch, durchsichtig, und damit der Mensch selbst: "Das Geschehen wird der zeitgebundenen Individual-sphäre enthoben und in das Universelle transponiert." (2) Mr. und Mrs. Antrobus sind zwar, wie schon die Namenschiffre andeutet - eine typisch amerikanische Familie, aber gleichzeitig verkörpern sie den Menschen schlechthin: sie sind Adam und Eva. Alle *dramatis personae* sprechen die moderne Umgangssprache, sind modern abendländisch gekleidet (3), aber sie begehen gerade ihr fünftausendstes Hochzeitsjubiläum (4); sie besitzen ein Radio, haben aber gleichzeitig den Seidenfaden erfunden und sprechen über Shakespeare (5). Jede Person ist somit ihrer Ich-Verhaftetheit entbunden zu einer Wir-Haftigkeit. (6) Diese Diaphanität der "welt" ist nicht nur technisch-dramaturgisches Mittel, sondern vor allem die Form dichterischen Bewußtseins, das auch die *dramatis personae* erfüllt:

"Mr. Antrobus: (...) Wie ich bereits den Reportern des 'Atlantic City Herald' erklärt habe, stelle ich nicht in Abrede, daß ich (...) während der letzten Jahr-mill-ion (war ich) lebendgebärend, behaart und zwerchfellbehaftet" (war). (7)

"Mrs. Antrobus: Zu schade, daß der neue Präsident eine so plumpe Tochter hat; ich muß schon sagen. Versuch doch eine Dame zu sein.
Wahrsagerin: Das wurde schon hundertbillionenmal gesagt," (8)

1 J.Gebser: a.a.O.; 1949/53; Bd.II; S.357

2 Ebenda, S.357

3 Th.Wilder: a.a.O.; (Orig.); p.141ff; Kostümangaben zur Urauf-führung.

4 Th.Wilder: a.a.O.; S.39; (p.55)

5 Ebenda, S.38; (p.54)

6 Vergl. Diss., S.47f.

7 Th.Wilder: a.a.O.; S.37; (p.54)

8 Ebenda, S.44; (p.63)

"Bei der täglichen Reinigung dieses Theaters wurden wie gewohnt einige verlorene Gegenstände von Frau Simpson, Frau Pateslewski und Frau Moriarty gefunden. Unter diesen Gegenständen befand sich ein Ehering mit der Gravierung: "Für Eva von Adam. Genesis II,18." Der Ring wird den Eigentümern zurückerstattet, wenn sie sich befriedigend ausweisen können." (1)

"Mrs. Antrobus: Sie haben das Feuer ausgehen lassen. Haben Sie das Mammut gemolken?
(...) Aber gibt man ihnen einen neuen Hut - oder ein Eiscreme oder ein Kinobillett ..." (2)

Durchgehend "tritt an Stelle der Entwicklung oder dramatischen Zuspitzung, also an Stelle der mental gerichteten Handlung und ihres Ablaufes auf ein fixiertes und fixierendes Ziel hin" ein "Bezugssystem von Wirklichkeiten" (3), ein komplexes zyklisches Gebilde, eine dynamische Zuständlichkeit. Immer wieder ist die Rede von der Erfindung des Einmaleins und des Alphabets (4), vom primitiv entfachten Feuer (5), von den Dinosauriern, die selbst als dramatis "personae" auftreten (6) von der Erfindung des Rads, gleichzeitig aber von der Eisenbahn (7), von Telegraphen, von modernen Spielsalons (8). Neben Figuren der modernen Gegenwart treten Moses und Homer und selbst die Musen (9):

"(Homers Gesicht zeigt, daß er in Gedanken und Erinnerungen versunken ist, und die Worte ersterben auf seinen Lippen. Die Flüchtlinge nicken ebenfalls in träumerischer Versunkenheit. Kurz darauf geht ein Flüstern um: Moses, Moses! Ein betagter Jude teilt seinen Bart und rezitiert dramatisch: ...)" (10)

1 Ebenda, S.5; (p.7/8)

2 Ebenda, S.10,11; (p.14,15,16)

3 J.Gebser: a.a.O.; 1953; Bd.II.; S.356

4 Th.Wilder: a.a.O.; S.12; (p.16)

5 Ebenda, S.13; (p.15)

6 Ebenda, S.13,23,37 u.ö.; (p.18,17,27 u.ö.)

7 Ebenda, S.19,20; (p.27,29)

8 Ebenda, S.16 u.ö.; (p.20 u.ö.)

9 Ebenda, s.28f.; (p.42f.) (vergl. Ähnliches in T.S.Eliots Lyrik)

10 Ebenda, S.28f. (p.42f.)

Von Ablaufgeschwindigkeit der Zeit kann keine Rede mehr sein, außerdem scheint sie sich in verschiedene Richtungen zu erstrecken. Die Phasen überdecken sich. Das wird besonders deutlich an der Person des Telegraphenjungen. In den Scenenanweisungen im ersten Akt heißt es ausdrücklich:

"(Der Telegraphenjunge kommt herein, in Uniform, zwölf-jährig.)" (1)

In dem folgenden Gespräch zwischen dem Telegraphenjungen und Mrs. Antrobus und Sabina erfährt man aber:

"Telegraphenjunge: Hätten Sie wohl zufällig eine alte Nadel übrig? Meine Frau sitzt den ganzen Tag zu Hause und denkt an nichts als an Nadeln. (...) Ich danke Ihnen, Mrs. Antrobus. Mrs. Antrobus, darf ich Sie noch etwas fragen? Ich habe selber zwei Söhne ..." (2)

Obwohl der Telegraphenjunge erst zwölfjährig ist, hat er auf einmal schon eine Frau und zwei Söhne. Diese Äußerungen des "Jungen" werden nun von den übrigen dramatis personae mit größter Selbstverständlichkeit aufgenommen. Es handelt sich also keineswegs um eine Abnormität, sondern um die Aufhebung des zeitlichen Vorher und Nachher, das allen dramatis personae Selbstverständlichkeit ist. Sie stehen bewußtseinsmäßig in der "fünften" Dimension der Fortdauer oder der Zeitfreiheit. (3)

Dennoch ist ein Werden innerhalb dieser Zeitfreiheit zu beobachten. Sind anfangs, im ersten Akt, die Kinder der Antrobus' noch klein, so finden wir sie in den folgenden Akten in einem jeweils erwachseneren Zustand. (4) Henry ist beispielsweise im

1 Ebenda, S.14; (p.19)

2 Ebenda, S.16; (p.22/23)

3 Vergl. Diss., Kap.1

4 Th.Wilder: a.a.O.; S.18,70,74; (p.51,92,93)

letzten Akt Kriegsteilnehmer, Gladys hat Kinder (1). Aber solche Entwicklung ist überdeterminiert in der Zeitfreiheit, in der sich Zuschauer und dramatis personae befinden.

Innerhalb dieser Zeitfreiheit steht auch die geschichtliche "Entwicklung". Der erste Akt spielt während der Eiszeit, der zweite während der Sintflut, der dritte zur Zeit eines modernen Krieges. (2) Jede dieser Phasen spielt aber gleichzeitig quer durch alle Zeiten! Veränderungen werden durch kleine Hinweise und durch die allgemeine Situation angezeigt. So heißt es einmal, der Dinosaurier sei ausgestorben (3). Das zeigt eine gewisse Bewegung und Veränderung an. Dennoch ist aber jedes Jetzt gleichzeitig ein Immer. Die Zeitbehandlung in "Das lange Weihnachtsmahl" wies ähnliche Züge auf. Das e i - n e Weihnachtsmahl umschloß gleichzeitig neunzig Weihnachtsmähler. Doch wurde hier vorzüglich die V e r g a n g e n - h e i t in die ausschnitthafte Gegenwart gepreßt, die freilich dadurch transparent wurde und ihre Ausschnitthaftigkeit verlor. In "Wir sind noch einmal davongekommen" ist eine ähnliche Montage vorgenommen, doch ist nun - abgesehen davon, daß die dramatis personae nun selbst bewußtseinsmäßig zeitfrei sind - d i e Zeit überhaupt durchsichtig geworden; es gibt nur noch Zeit als totale Gegenwart. Jede Person verfügt fast "frei über der Zeiten Vor- und Nachher" (4), die Zukunft wird also ebenso einbezogen in die Gegenwart. Denn für den Zeit-Status des geschichtlichen Raumes der Dinosaurier und der Mammut ist ja der geschichtliche Raum, in dem es Kinos, Eiscreme, moderne Anzüge und Schönheitsköniginnen gibt eigentlich die Zukunft; sowie umgekehrt für diesen letzteren geschichtlichen Raum die Dinosaurier, die Erfindung des Rades und des Alphabets graue Vorzeit sein müßte!

1 Th. Wilder: a.a.O.; S. 70, 74; (p. 51f, 93f.)

2 Ebenda, Akt I, II u. III

3 Ebenda, S. 36; (p. 53)

4 Vergl. Hanns Braun: Südd. Zeitung v. 17.12.46

Zeitfreiheit oder überwundene Zeit ist in diesem Stück gänzlich zur Form geworden, das heißt sie drückt sich unvermittelt aus. Anders verhielt es sich ja in "Unsere kleine Stadt", wo das freie Schalten mit der Zeit weitgehend dem Spielleiter vorbehalten blieb. Aber auch in "wir sind noch einmal davongekommen" hat Wilder einen Spielleiter eingeführt.¹ Aber hier kann der Spielleiter die Formwerdung der Zeitfreiheit nicht mehr relativieren! Man kann wohl sagen, daß dadurch das gesamte Stück thematisch wird, indem es auf den Spielleiter als einer außerhalb des Aufführungsmomentes stehenden Figur.² Aber er greift nicht in das Zeitgefüge ein, kommentiert es höchstens. Er kann nicht mehr störend in das Zeitgefüge eingreifen, weil die dramatis personae nun selbst das Bewußtsein von Zeitfreiheit haben! Durch das Heraustraten einer dramatis persona aus ihrer Rolle kann die Zeitfreiheit verfremdet werden, aufgehoben werden kann sie aber nicht mehr. Zeitfreiheit kann nur gänzlich zur Form werden, indem sie sich als Bewußtsein auch der dramatis personae zu erkennen gibt. Ist dies aber der Fall, so kann eigentlich nicht einmal mehr eine Relativierung dieser Z e i t f r e i h e i t eintreten, weil dieser ja schon immer das Moment der Relativität immanent ist - sowie es letztlich schon dem Begriff Theater oder Spiel in der von uns gegebenen Definition eigen ist!

Daran ändert auch nichts, daß die ganze Handlung in den Rahmen einer Filmreportage gespannt ist. (1) Mag ruhig die Handlung dadurch auf eine andere Ebene transponiert werden, mag sie auch insgesamt dadurch relativiert sein: an der neuartigen Zeitstruktur ändert sich nichts! Denn innerhalb dieses Rahmens herrscht Zeitfreiheit!

¹ Vergl. die Akteanfänge von Akt I und Akt II. Im übrigen könnte es sich auch um eine Fernsehreportage handeln. Auch könnte dieser Rahmen gänzlich wegfallen, ohne daß dadurch die Zeitstruktur innerhalb dieses Rahmens Veränderungen erlitte.
² bezogen ist

Durch das Moment der veränderten Zeitstruktur oder der Apperspektivität gewinnt jede Gestalt dieses Stückes eine Durchsichtigkeit, die das Symbolische mit dem Konkreten nahtlos verbindet. Und gerade diese Synthese gestattet trotz aller "Abstraktion" eine Konkretheit, wie sie direkter gar nicht vorstellbar ist. Der Begriff "Erlebnis" ist freilich durch die gleichzeitige bewußtseinsmäßige Helle nicht mehr im üblichen Sinne interpretierbar. Dieses Erlebnis in seiner veränderten Modalität besteht vielleicht weiterhin aus dem Element der unreflektierten Vitalität, aber die helle Reflexion steht dazu nicht mehr in Gegensatz, sondern durchleuchtet diesen Tiefenraum. Das Zeitempfinden bei Abnormalen Zuständen schien sich so zusammzusetzen, daß die "erlebte" Zeit von der "gelebten" Zeit weitgehend abhängig ist (wodurch die "erlebte" Zeit einen illusionären Charakter erhält) (1). In der Erlebnisweise, die etwa unserem hier besprochenen Stück angemessen wäre, kann von einer Abhängigkeit beider Modalitäten eigentlich keine Rede sein. Sie bilden ein Integrum, schließen sich zusammen zu einer umfassenderen Wahrnehmungsweise. Wir wenden sie der modernen Lyrik gegenüber an, und auch der moderne Physiker, der mit vier, fünf, n -dimensionalen Räumen umgeht, hat dabei eine gewisse Empfindung und Anschauung. (2) Hilfsmittel für diese Wahrnehmungsweise auf dem Theater scheint uns bei Bilder nun das Mittel der Desillusionierung! Es verhindert ein Untergehen des Betrachters im unkontrollierten Erlebnis, hält also die Kontrolle wach. Indem es aber nur scheinbar widerruft, was es desillusioniert, dieses im Gegenteil durch seine "Verfremdung" ins Bedeutsamere hinaufhebt, vergeistigt

1 Vergl. unsere Ausführungen v. S.56ff; auch S.57, Anm.4.

2 Dies wird von theoretischen Physikern immer wieder betont! Auch H.Conrad-Martius steht auf diesem Standpunkt. Vergl. Die Endlichkeit der Welt; Ein Disput mit Curt Emmrich; in: Hochland; München, 1950; Jhg.43; S.584f.

es das Erlebnis! In dieser Weise wendet Wilder das Mittel der Desillusionierung in "Wir sind noch einmal davongekommen" ausgiebig an (1). Er bezieht sogar den Zuschauer und den Zuschauerraum in das Geschehen ein, da sich im zweiten Akt Zuschauer und Zuschauerraum in das Meer verwandeln, das, als psychische Zeit, "die universelle Seele symbolisiert" (2). Symbolisch tritt die Zeit noch einmal in Funktion als Naturzeit, als Sternenumlauf, als Ewigkeit des Geistigen, indem die Gestirne die großen Denker, also mit ihnen das Geistig-Zeitlose, das Ewige darstellen. (3)

Die "Örter", der Spiel-Raum, bleibt bestimmungslos. Ort der Handlung ist Hier und Überall, auf der Bühne herrscht Ubiquität.[§] In drastischer Weise bricht die geschichtliche Zeit in die Statik des Dreidimensional-Räumlichen ein, dynamisiert es. Die Raumordnung beginnt zu wanken, die Wände beginnen zu schweben. (4) Der perspektivische Raum wird augenfälligst entgrenzt. Die Ungesichertheit des durch Wände begrenzbaren Daseinsraumes in den "Stürmen der Zeit" wird scenisch symbolkräftig:

"(Ein Teil der Wand neigt sich gefährlich bühneneinwärts. Sabina sieht ängstlich hin, und die Wand stellt sich langsam wieder gerade.)" (5)

"(Ein Teil der Wand über der Tür rechts fliegt in die Luft und verschwindet.)" (6)

"(Das Mittelstück der leeren Wand hebt sich, zögert und verschwindet dann dachstuhlwärts.)" (7)

1 Th. Wilder: a.a.O.; S.9; (p.13), und vor allem in Akt Iu.II.

2 Ebenda, S.59f. (p.88f.); Vergl. J. Gebser: a.a.O.; 1953, Bd. II; S.357f.

3 Ebenda, S.69ff; (p.99ff.)

4 Freilich auch, um die Ungesichertheit des Daseins überhaupt darzustellen.

5 Ebenda, S.7; (p.10)

6 Ebenda, S.9; (p.13)

7 Ebenda, S.13; (p.18)

§ Siehe "Anmerkungen" Seite 188

Die so symbolisierte Auflösung des dreidimensionalen Raumes vollzieht sich in keinem direkten kausalen Wirkzusammenhang. Die vorstellbaren Ursachen eines solchen Geschehens werden nicht sichtbar. Das ist ein weiteres Argument für unsere These, daß es die Geschehenmachende Zeit selbst ist, die hier - räumlich - zur Wirkung gelangt.

Thornton Wilders "Wir sind noch einmal davongekommen" ist ein besonders gutes Beispiel für die unwälzende Wirkung des veränderten Zeitbewußtseins auf dem Theater. Es scheint uns hier für das Theater nachgeholt, was in Epik und Lyrik schon lange vollzogen ist. Wir finden damit die Bemühungen des modernen Theaters in Übereinstimmung mit den Folgen eines veränderten Zeitbewußtseins in Kunst und Wissenschaft.

PROBLEME DER SCENISCHEN REALISIERUNG

Das veränderte Bewußtsein von Zeit und die Inszenierung

Unsere Untersuchung befaßte sich bisher vorzüglich mit drei Komponenten des Phänomens Theater: mit dem Autor, mit dem Stück (Drama) und mit dem Zuschauer, insofern als von der Erlebbarkeit der neuen Form die Rede war. Um Theater aber eigentlich zum Erlebnis werden zu lassen, um ein Geschehen sinnlich-leiblich vor unseren Augen abrollen zu lassen, bedarf es der Darstellung, der Verkörperung durch den Menschen, den Schauspieler. Hiermit beginnt die Verwandlung, und zwar die Verwandlung zum Spiel und die Verwandlung aus der rein geistigen, "abstrakten" Sphäre der Buchform in die raumlebendigen Daseins.¹ Die Form, den Stil dieses raumlebendigen Spiels bestimmt - in Übereinstimmung mit den Intuitionen des Dichters - der Regisseur. In diesem Stil drückt sich sein künstlerisches Bewußtsein aus.

Betrachtet man den Regisseur nicht als reproduktiven Künstler - übrigens ein Widerspruch in sich selbst, da Kunst letztlich nur produktiv, also schöpferisch sein kann - sondern als genuin produktiv schaffenden Menschen, so müßte sich in dem jeweiligen Regie-Stil ebenfalls ein verändertes Zeitbewußtsein, und zwar als mitbestimmend für diesen Stil, ausdrücken. Ebenso wie die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, müßte die umstrukturierte Zeit als Einbildungskraft des Regisseurs aufzuweisen sein. Daß man nicht erst seit heute und nicht nur in unserer Zeit verschiedene Regiestile nachweisen kann, darf als erwiesen gelten. Lagen für diese Differenzierung bestimmte Kriterien vor, so mag ein neues Kriterium für moderne Regiestile ein verändertes Zeitbewußtsein sein.

1 Die Umsetzung des dramatischen werkes aus dem "Modus der Vorstellung" in den der sinnlichen wahrnehmung, der raumzeitlichen wirklichkeit ist oftmals mehr "Sache der Bühnentechnik als der Dichtung". Vergl. K. Hamburger; a.a.O.; S. 127.

Dieses wird sich als Stil dann aber nicht nur dort nachweisen lassen, wo es schon im Text, im Supert verankert ist, sondern auch da, wo dem Text noch ein unverankertes Bewußtsein zugrunde liegt, also beispielsweise in literatur- und theatergeschichtlich älteren Dramen. Das verankerte Bewußtsein manifestiert sich dann als Stil ihrer Aufführung.

Eine Analyse der verschiedenen Regie- oder Aufführungsstile muß einer Spezialuntersuchung vorbehalten bleiben, die schon methodisch eine andere sein muß wie die für unseren Problembereich erforderliche. Doch ist unsererseits ein Eingehen auf die "Stilistik" der Inszenierung geboten, da wir von dem Gesamtphänomen Theater ausgingen und wir ja schon bei der Analyse der Texte auf Hinweise zur scenischen Realisation stießen. Die folgenden Untersuchungen sind also als Fortführung des Strukturaufweises in einem anderen Bereich zu betrachten, sodaß Umrisse freigelegt werden. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann nicht gestellt werden; dazu wäre die Deutung auf einen anderen Horizont verwiesen.

Bei den letzten Darmstädter Gesprächen über Theater wurde der Frage des Stils der Inszenierung größter Raum gegeben. Eines der wichtigsten Probleme war die Frage nach historischer oder nicht-historischer Interpretation der dramatischen Werke. Dabei stellte sich als Tatsache heraus, daß die überwiegende Mehrzahl den Historismus in der Inszenierung zu überwinden trachtet. Überwinden - das heißt: es kann nicht darum gehen, alle Werke der Dramatik restlos in die Zeit unserer geschichtlichen Gegenwart zu übertragen, ohne Rücksicht auf historisches Kolorit. Denn das würde die Werke verfälschen, und bedeutete nicht mehr als die Verlegung eines Geschehens aus einem historischen Abschnitt in einen anderen! Resultat

solcher "Aktualisierung" und solchen falsch verstandenen geschichtlichen Denkens wäre wieder der "Hamlet" im Stahlhelm! Das Drama ist damit wieder auf eine sektorenhafte Gegenwart bezogen, etwas völlig Überflüssiges ist geschehen, aber keine Überhistorische Schau und ein entsprechender Regiestil gewonnen. Das andere Extrem wäre, jedwede historische Fixierung auszuschalten, sodaß die Handlung in die Geschichte losigkeit transponiert wird. Dies würde sich bei älteren Werken nicht ohne starke Eingriffe in die Werkstruktur und den Inhalt vollziehen lassen. Das Werk würde verfälscht und ginge seiner Lebendigkeit verlustig. Übrig bliebe eine Regie-Montage, die nicht mehr auf Werk und Dichter bezogen wäre, sondern auf das übernatürlich große Ich des Regisseurs. (1) Der zeitlich-geschichtlichen Abstraktion korrespondierte eine räumliche. Der Ort der Handlung würde nicht, wie wir das bei Wilder sahen, "entstofflicht", verwiese vom Konkreten ins Symbolische, vielmehr entstände eine kahle, abstrakte Spielfläche, die das Spiel selbst im Zweidimensionalen ersticken würde. Die totale Ausschaltung jeden historischen Kolorits bedeutete also keine Überwindung, sondern eine Unterdrückung des Momentes der Zeit. Stattdessen geht es in der modernen Inszenierung "nicht um die Alternative: getreue, historische Nachbildung oder Übertragung ins Moderne, sondern um das weit schwerere Problem, sozusagen historisch und gegenwärtig in einem zu sein." (2) Hier spricht sich in den kennzeichnenden Umschreibungen wieder unser ganzes bisher benadeltes Problem aus: die Realisation "immerwährender" Gegenwart, wie

1 Vergl. Erwin Piscator: Das politische Theater; Berlin 1929; Siehe auch P. Szondi: a.a.O.; S.92 ff.

2 Emil Prectorius: in: Darmstädter Gespräch 1955, Theater; Darmstadt 1955; S.302

wir sie in den modernen Dramen stufenweise aufdecken konnten. Die Neuwertung der Zeit ist also ein Problem moderner Regieführung geworden. "Es gilt, die Kunst des Raumes dienstbar zu machen der Kunst der Zeit." (1) Dies ist nun im allerwörtlichsten Sinn zu verstehen. Und in sehr vielen modernen Inszenierungen stoßen wir auf den mehr oder minder geglückten Versuch, das Problem zu lösen, historisch und gegenwärtig zugleich zu inszenieren. (2) Das zeigt sich vor allem im Regiestil Rudolf Gustav Sellners in Deutschland. Seine Inszenierung von Shakespeares "Ein Sommernachtstraum" (3) gerät allerdings noch allzusehr ins Abstrakte, Starre und Unlebendige. Dazu trägt das choreographische Moment zunächst nur noch bei; es ist ein Hauptkennzeichen der Sellnerschen Inszenierungen. (Sehr hervorgehoben wieder in der Inszenierung von Heinrich von Kleist's "Prinz von Homburg" (4)). Man erkennt aber die Absicht, alles in geordnete Bewegungen aufzulösen, in deren Formspiel der Einzelne nur Träger eines übergeordneten Sinngefüges wird und in dem das Ich überhöht wird ins Wir. Solche Impulse erstrecken sich bei Sellner jeweils bis in die Sprache hinein, die als instrumentum (5) gleichsam von ihrem individuellen Träger abgehoben wird, um sich somit in die Sphäre allegorisch-gültiger, überzeitlicher Bedeutung zu heben. Die einzelne, an ihre Geschichtlichkeit gebundene Person soll transparent und spiritualisiert werden für zeitlose Bestimmungen. In dieser Weise wird versucht, den Historismus zu überwinden. Die prädominante Rolle der Zeit ist ja auch dem scenischen Künstler nicht unbewußt. Man ist allenthalben der Auffassung, "daß sich im Theater diese neuen Dinge (die Umbrüche im zwanzigsten Jahrhundert)

1 E. P. Clodionus a. a. O.; S. 303; Die bezieht sich zunächst natürlich auf die Malerei im Dienste des Theaters.

2 Wir wissen uns hier auf einige Beispiele beschränken. In einem größeren Rahmen müßten ja auch die Aufführungen im Ausland breiten Raum einnehmen.

3 Aufführung im Münchener Residenztheater, 1956

4 Aufführung im Münchener Residenztheater, 1955/56

5 Sellner gebraucht den Terminus "Instrumentales Theater".

unter allen Umständen so manifestieren werden, daß sie ein viel stärkeres Zurgeltungskommen der Bewegung an sich ... hervorbringen." (1) Es wird ebenfalls darauf verwiesen, daß nicht mehr nur ein fixierter Stil in starrer Manier allen Werken aufgezwungen werden dürfe, sondern vielmehr eine Vielfalt von Stilen insgesamt zu einem "integralen Stil" zusammengefaßt werden müsse. Der starren Fixierung wird eine dynamische Anpassung vorgezogen. "Wir kommen wieder zu einem Nebeneinander der Stile", (2) so drückt man sich etwas unbeholfen aus.

Primär werden solche Gedanken angeregt durch das moderne Drama selbst. Sie fordern eine Veränderung des Regiestils. Vom Regisseur ist hier wieder gefordert, den Intuitionen des Dichters und seiner Dramaturgie genau zu entsprechen. "Es gibt nämlich die Unterscheidung: Dichtung, die nach der alten Dramaturgie arbeitet, die also die alten Gesetze der Bühne erfüllt, und Dichtung, die vielleicht nach neuen Gesetzen sucht und die natürlich nur in Gemeinschaft mit der Bühne erarbeitet werden kann." (3) Die Betonung der Gemeinschaft ist von großer Wichtigkeit. Denn ist die neue Wertung der Zeit dem modernen Regisseur als produktivem Künstler ebenso eigen wie dem Dramatiker, so wird diese Gemeinschaft dringlicher denn je. Der Regisseur könnte sonst Eingriffe in die Werkstruktur vornehmen - aus dem Gefühl heraus, frei mit den zeitlichen Gegebenheiten walten zu können - die das Drama entstellten. Daß dies nicht nur eine Vermutung ist, zeigt ein Bericht über französische Regieprobleme. Der französische Regisseur Gaston Baty "schreckt ... nicht davor zurück, die chronologische Folge der Handlung umzukehren." (4) Hier wird Zeitfreiheit falsch interpretiert und in ganz mechanischer Weise angewandt - und

1 Kurt Joos: in: Darmstädter Gespräch; a.a.O.; S.318.

2 Chr.E.Lewalter: in: Darmstädter Gespräch; a.a.O.; S.313.

3 Egon Vietta: in: Darmstädter Gespräch; a.a.O.; S.315.

4 Vergl.: W. Talmon-Gros: Das moderne französische Theater; Lute-
tia; Schriftenreihe der französischen Bibliothek, I; München,
1947; S.54; Herg.v. C.A.Weber.

damit verfälscht. "Als künstlerischer Mensch seiner Zeit, als deren Sehweise sich immer mehr die synthetische Zusammenschau durchsetzte" lehnen aber in Frankreich viele Regisseure, vor allem Jaques Rouché "das perspektivische Bühnenbild mit seinen illusionistischen Tricks" ab (1) .

Das Problem der veränderten Zeitbewusstseins in der Inszenierung stellt sich also hauptsächlich als Problem der Überwindung des Historismus im Stil der Regie. Die Gleichzeitigkeit von Historie (Vergangenheit) und moderne (Gegenwart) ist das angestrebte Ziel. Das Resultat kann nur die gleiche Weise immerwährender Gegenwart sein, wie sie in vielen modernen Dramen bereits realisiert ist. Bei einem großen Teil des modernen Theaters ist sie also schon vorgegeben. Was bleibt dem Regisseur noch zu tun übrig? wie kann er beispielsweise Wilders "wir sind noch einmal davongekommen" in Hinsicht auf den Zeitfaktor falsch inszenieren? Es ist möglich, in der Inszenierung den Akzent so zu legen, das das gesamte Geschehen, die freie Bewegung durch der Zeiten Vor- und Nachher als großangelegter Ulk, als phantastische Utopie erscheint. Das veränderte Zeitbewußtsein wirkte dann wie eine fixe Idee von der Zeit, die keinerlei Wirklichkeit beanspruchen kann. Das Spiel von der Möglichkeit einer veränderten Zeitauffassung würde zum Spiel mit der Unmöglichkeit einer veränderten Zeitauffassung. Das Geschehen wäre nicht mehr ernst zu nehmen, und damit wäre die Absicht des Autors zum Scheitern verurteilt. Andererseits ergäbe sich ein dramaturgischer Bruch, wenn man die veränderte Zeitkonstitution in diesem Stück überpointieren würde. Das widerspräche dem Bewußtsein von Zeit, welches die dramatischen Personen mit sich selbstverständlichheit haben. Wird das veränderte

1 W. Talmon-Gros: a.a.O.; S.17.

Zeitbewußtsein des Dichters nicht vom Regisseur geteilt, unterstehen die Intuitionen des Regisseurs nicht dem gleichen Bewußtsein, so entspringt daraus ein steriler Manierismus, das veränderte Zeitbewußtsein wird zum mechanischen Mittel und damit pervertiert. (1)

Wir müssen uns hier auf diese grundlegenden Erörterungen beschränken. Fülle der Namen und Inszenierungen müssen einer speziellen, kompilatorischen Arbeit vorbehalten bleiben. Dabei müßte auch zur Sprache kommen, daß gerade von den Regisseuren aus immer häufiger die Umformung der einzelnen dichterischen und auch filmischen Gattungen unternommen wird, so etwa die Dramatisierung von Romanen, die Verfilmung von Dramen, die Hörspielbearbeitungen von Dramen. Dabei dürfte nicht übersehen werden, wie die kategorialen Elemente aufeinander abfärben, sodaß beispielsweise Elemente der Hörspieldramaturgie in der Theaterdramaturgie, der Filmdramaturgie in der Theaterdramaturgie und auch umgekehrt (2) angewandt werden. Hier macht sich eine überkategoriale Sicht bemerkbar. (3)

Die Intensivierung der veränderten Zeitauffassung und deren Erlebbarkeit hängen zum großen Teil ab von der Interpretation der Dichtung, also von der Regie. Überhistorische Deutung eines Spiels, seine wesentliche, wesenhafte Ausdeutung unabhängig von einem Zeit-Ausschnitt heißt nicht, die Inszenierung und damit das Werk auf den Tag beziehen! Gerade hierin wird oft genug die Befreiung des Stoffes aus der historischen Zeit gesehen. Aber in Wirklichkeit handelt es sich dabei um

1 Vergl. S.Melchinger: a.a.O.; S.142f.

2 Besonders gute Filme weisen in jüngster Zeit wieder die Einheiten von Ort, Handlung und Zeit auf. So etwa "High noon" und "Die zwölf Geschworenen". Umgekehrt verwendet vor allem Fritz Kortner filmische Momente (auch in der Darstellungsweise) auf dem Theater an: Vergl. d.Auff.v.: "Herodes und Mariamne", "Julius Cäsar" und "Die tätowierte Rose" in München, 1952, 1955, 1955.

3 Paul Verhoevens Inszenierung von "Wir sind noch einmal davongekommen" war in dieser Hinsicht vorbildlich. Vergl. Bespr.v. Braun; Südd.Zeitung; a.a.O.

die stärkste Bindung an das historische Denken. (1) Die schöpferische Einbildungskraft des Regisseurs als verändertes Zeitbewußtsein kann sich nur als gültige Form auswirken, wenn sie Prinzip der scenischen Konzeption insgesamt wird, nicht wenn sie innerhalb einer begrenzten scenischen Auffassung verbleibt.

Exkurs

Muß schon das Problem der Regie hinsichtlich eines veränderten Zeitbewußtseins einer Spizialuntersuchung vorbehalten bleiben, so trifft das erst recht bei der Frage nach dem modernen Theater- und Bühnenbau zu. (2) Das Phänomen Theater schließt aber auch die Stätte mit ein, in der das Spiel vonstatten geht. Die Veränderungen zeitlicher Art implizieren Veränderungen räumlicher Art. Raumzeitfreie Spiele erfordern einen entsprechenden Spiel-Raum. Um unseren Gegenstand ganz zu umschreiten, wollen wir zumindest einen Hinweis auf den modernen Bühnenbau, soweit unsere Problematik damit zusammenhängt, nicht unterlassen.

Die Einbeziehung der - physikalischen - Zeit als einer vierten, allerdings heterogenen Dimension in die drei Raumdimensionen bewirkte zunächst eine Dynamisierung der statischen Raumkonzeption. Raum und Zeit für sich sanken sodann zu "Schatten" herab, an die Stelle ihrer gesonderten Vorfindbarkeit trat ein Gemeinsames aus beiden, ein vierdimensionales Kontinuum, die "Welt". Ein Moment der Unanschaulichkeit trat damit in die Vorstellung

1 Das trat deutlich in Erscheinung bei der Münchener Aufführung von Giraudoux's "Amphitryon 38", die reichlich mit Tagesaktualitäten und -Lokalitäten durchsetzt war.

2 Eine Spezialarbeit, Diss., liegt bereits der Philosophischen Fakultät der Universität München vor, eingereicht von Herrn Simon.

von der "Welt". Veranschaulicht wird dieses Unanschauliche am ehesten in der Malerei. Aperspektivismus wird erstmals mit aller Deutlichkeit "sichtbar" in der Malerei Cézannes. Cézannes Bildraum oder Raumvorstellung ist "gekrümmt", sphärisch, nicht perspektivisch, sondern aperspektivisch. Denn "wer die Unendlichkeit des Raumes versichtbaren will, muß gleichsam die Zeit als vierte Dimension mitmalen. (...) Das Ziel ist, aus einer Fülle einander schneidender und ergänzender Raumkomponenten eine Art raumzeitlichen Vorgangs erfühlbar zu machen." (1) Es sollen also alle Perspektiven und aspectu sichtbar werden, wie es eine sphärische Raumgegebenheit oder eine durchsichtige Kugel gestatten würde.

Die sogenannte Guckkastenbühne war eine genaue Entsprechung der in der Renaissance sich festigenden Form des Dramas. (2) Welt und Zeit bot sich dem Betrachter im perspektivischen Ausschnitt. Dem Bewußtsein des Mittelalters war die Zeit noch kein Problem. Es präsentierte alle Spielräume auf einmal; sie wurden auf der Simultanbühne "addierend", gleichsam auf dem Wege, in das Spiel einbezogen, oder das Spiel nahm von ihnen Besitz. Die Form der Renaissancebühne stellte also eine Zentrierung dar. Beide Bühnenformen sind der Form des modernen Dramas nicht mehr angemessen. Der Mensch wird durch seine historische und geographische Begrenztheit hindurch als ein in weltweitem Zusammenhang stehendes Wesen gesehen. An die Stelle von mittelalterlicher Non-Perspektive und dem Perspektivismus der Renaissance mußte der Aperspektivismus treten. Diesem entspricht die R a u m b ü h n e . Die Ubiquität des Geschehens erhält hiermit den entsprechenden Spielraum. Das Spiel erstreckt sich gleichsam in viele Dimensionen.

1 Th. Herzog: Einführung in die moderne Kunst; Zürich 1948; S. 152f. Unendlichkeit des Raumes darf hier nicht in physikalischen Sinne verstanden werden. Hier ist von einem geistigen Raum die Rede, wie er für die Malerei nur relevant sein kann. Vgl. L. Guerry: C. et l'Expression de l'Espace; Paris 1950.
2 Vgl. P. Szondi: a.a.O.; S. 14f.

Die verschiedenen Perspektiven, unter denen ein Vorgang betrachtet werden kann, werden über den Theaterraum verteilt. Der Zuschauer hat verschiedene "Elickachsen" zur Verfügung, die sich zu einem ganzheitlichen Überblick zusammenschließen. Er ist sowohl Mittelpunkt der Geschehnisse als auch nicht, soweit das jeweilige Spiel gleichzeitig Zentrum ist und auch nicht. (1) Wir sahen, wie sich noch bei Ferdinand Bruckner in seinen "Verbrechern" die Vielzahl der aufeinander bezüglichen Handlungen in einer simultanen Scenerie auf der Juckkastenbühne darstellte. Die moderne Theaterarchitektur versucht, hierfür den entsprechenden Raum zu schaffen. (2)

wir können hier nicht Stellung beziehen und das für und wider, auf das die Theorie der Raumbühne stößt, erwägen. (3) Es ging uns hier nur um die Andeutung, daß die veränderte Zeitstruktur im Bewußtsein sich bis in den Theaterbau hinein erstreckt und also das gesamte Phänomen Theater umgreift.

-
- 1 Das neue Konzerthaus in Stuttgart ist hierfür das beste Beispiel. "Hier gibt es keine Mitte mehr. (...) Man sieht und hört an den 'Seiten', die eben keine Seiten mehr sind, so gut wie in der 'Mitte', die ebenfalls keine mehr ist..." Bericht in der Süddeutschen Zeitung, München, v.29.12.55.
 - 2 Die moderne Architektur arbeitet ja ohnehin schon mit einem anderen Raumbegriff. Vergl.u.a.: Le Corbusier: New world of Space; New York and Boston, 1948.
 - 3 S.Melchinger: a.a.O.; S.27ff., verwirft die Raumbühne, da der Zuschauer immer nur eine Seite eines Menschen oder eines Geschehens sehen könne oder wolle. Aber, so läßt sich einwenden, es geht ja darum, diese eine Seite unter verschiedenen Aspekten zu sehen, sie gleichsam auf verschiedene Beobachterstandpunkte zu beziehen. Doch bedarf dies einer generellen Klärung in einem anderen Rahmen.

SCHLUSSBETRACHTUNGEN
U N D
STELLUNGNAHME

Die Veränderung des Bewußtseins von Zeit sowie deren neue Wertung, - ein vor allem durch die Naturwissenschaften für die philosophische Betrachtung neu aufgeworfenes Problem - ist im Bereich der Epik und der Lyrik seit längerem vollzogen. Das Problem der Form steht freilich auch hier noch zur Debatte, denn die Entwicklung führt vom systematischen Begriff der Epik und auch der Lyrik sowie von deren überlieferter Formenwelt weg. Die Gattungsbegriffe scheinen sich von systematischen in historische umgewandelt zu haben. Die Integrierung des Zeitfaktors spielt hierbei eine große Rolle.

Die Neuwertung der Zeit im Bereich des Theaters stellt demgegenüber einen Nachvollzug dar. Die überlieferten Formen des Dramatischen sind strenger an einen spezifischen Zeitmodus gebunden, an einen begrenzteren dazu, als dies im Epischen oder Lyrischen der Fall ist. Und nicht zuletzt ereignet sich Theater in der Faktizität des konkreten Erlebens. Die Frage nach der Mitteilbarkeit des veränderten Bewußtseins von Zeit im Erlebnis ist also höchst problematisch.

Es ist natürlich, daß das veränderte Zeitbewußtsein nicht alle theatralisch-dramatische Produktion umfaßt. Damit sind diejenigen Dichter nicht unter die Epigonen zu zählen, die weiterhin Dramen ohne eine in ihrer Funktion veränderte Zeit schreiben. Dramen mit strengster Einhaltung der drei Einheiten können heute genau so wie früher die stärksten Wirkungen ausüben und die Probleme der Gegenwart gestalten. Und natürlich hängt die künstlerische Substanz eines werkes apriori nicht ab von der ihm zugrundeliegenden Zeitauffassung. Aber die Einbeziehung des Zeitfaktors und die damit sich vollziehende Bewußtseinsveränderung stellt doch eine große Bereicherung und Intensivierung sowohl der thematischen Vielgestalt-

tigkeit als auch im Hinblick auf die dramaturgischen Mittel dar. Andererseits scheint die veränderte Struktur und Bewertung der Zeit im Bewußtsein von der modernen Theematik geradezu herausgefordert. Es ist gar nicht möglich, das sich die Veränderung des Zeitbewußtseins vorfindet, immer noch das ruhend und abfließen auszuwählen, während sie oftmals den Begriff der Form an sich in Frage zu stellen. Dies wiederum hängt zum großen Teil von dem ab, ob man das Dramatische als eine historische oder zeitliche Kategorie wertet, ob man das Dramatische als ein Drama bezeichnet oder es auf den Begriff des Spiels aussetzt oder ob man Dramatisch und Spiel ineinssetzt.

Die Neuwertung und bewußtseinmässige Veränderung der Zeit im Theater steht in Konkordanz mit der veränderten Funktion des Zeitbegriffes in der Physik und in der von dieser seit Anfangs des 20. Jahrhunderts angeregten Philosophie. Was ist der Zeitbegriff in diesen Zweigen nicht derjenige des modernen Theaters. Einen Zeitbegriff gibt es auf dem Theater als einem künstlerischen Erlebnis nicht; es gibt ihn nur in der Reflexion über dieses Theater. Zeit ist auf dem Theater immer mit dem Erlebnis verknüpft. Es zeigen sich also auf dem modernen Theater Manifestationen einer allgemein veränderten Zeitstruktur, die denjenigen Veränderungen entsprechen oder analog sind, die wir auch - in begrifflicher Form - in anderen Gebieten finden. Diese Analogie weist auf die durch alle Lebensbereiche sich erstreckende Struktur der veränderten Zeitauffassung - ja sie weist auf die Notwendigkeit und Faktizität dieser selbst! Hierin liegt die Berechtigung unserer Betrachtungsweise des Theaters. Dies galt es zunächst darzulegen. Darauf erst, letztlich aber auch gleichzeitig damit, galt es, die Veränderungen des Zeitbewußtseins begrifflich an der neuen Struktur des Zeitbegriffes auf-

zuzeigen, und so kann die Wirkungsweise eines veränderten Zeitbewußtseins im Bereich des Theaters zu analysieren. Die Veränderung des Zeitbewußtseins im Theater und ihre spezifisch theatralische Manifestation ist also keine Folge, keine Übernahme eines neuen Zeitbegriffes der Wissenschaft, sondern die Veränderungen sind in den verschiedenen Bereichen gleichzeitig. Deshalb ist es auch möglich, daß die von uns behandelten Werke mangels künstlerischen Gehaltes in Vergessenheit geraten: die Neuwertung der Zeit, die in ihnen vollzogen wurde, wird als Bereicherung der Mittel des Theaters bestehen bleiben. Sie ist eben kein "Gestell", sondern Ausdruck einer neuen Bewußtseinslage.

Um die Herausarbeitung dieser allgemeinen Struktur eines veränderten Zeitbewußtseins für das Theater ging es dieser Arbeit. Sie kann und soll keinen Anspruch auf Vollständigkeit im quantitativen Sinne machen. Viele moderne Autoren und Werke blieben unerwähnt oder unbesprochen. Es durfte hier nur herangezogen werden, was unsere Thesen stützte.

Innerhalb des Theaters manifestierte sich das veränderte Zeitbewußtsein auf verschiedene Weise: als Spannungsverlust, als Preisgabe des Dialogs, als Entindividualisierung oder Typisierung, als Hereinnahme gattungsfremder Formen, als „Aufgabe“ des Dramas, als Zug zum Welttheater, als vielschichtige Handlung, als "Entstofflichung" des Ortes. Man kann alle diese Manifestationsweisen als Folge des veränderten Zeitbewußtseins bezeichnen, man kann sie aber auch als Modalitäten dieses Bewußtseins betrachten. Eine logische oder zeitliche Prädominanz des einen oder des anderen konnten wir nicht finden.

sollte das Ziel der vorliegenden Untersuchung sein, die

Veränderungen an der Bühnenzeit, wie sie das moderne Theater zeigt, zunächst in einen größeren Zusammenhang zu stellen, und - nicht zuletzt eben dadurch - die Sinnhaftigkeit dieser Veränderungen oder Veränderungsversuche darzutun. Sie soll als Beitrag zu einer Theorie und Phänomenologie des modernen Theaters - soweit es die Sprechbühne betrifft - zu werten sein.

- - -

L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

A. Q u e l l e n

- BRECHT, Bert: Kleines Organon für das Theater; in: Sinn und Form; Sonderheft Bert Brecht; Potsdam 1949.
Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny; in: Stücke, Bd.3; Suhrkamp; Berlin 1957.
- CLAUDEL, Paul: Le soulier de satin; Gallimard, Paris 1929; (version intégrale); Deutsche Ausg.: Der seidene Schuh, oder: Das Schlimmste trifft nicht immer zu; Otto Müller; Salzburg 1950; 5.Aufl.; Übers.v.H.U.v.Balthasar.
- LORCA, Frederi-: Sobald fünf Jahre vergehen - Legende der Zeit; co Garcia in: Die dramatischen Dichtungen; Wiesbaden 1954; Übers.v.E.Beck.
- MILLER, Arthur: Death of a Salesman; The Viking Press; New York 1949; Deutsche Ausg.: Der Tod eines Handlungsreisenden; S.Fischer; Frankfurt/M. 1950; Übers.v.K.Janecke.
- PRIESTLEY, John: I have been here before; Dangerous corner; Time and the Conways; in: The plays of J.B.Priestley, Vol.I; W.Heinemann Ltd.; Melbourne-London-Toronto 1948; außerdem: Three Time-Plays; London 1952; 2.Aufl.; Deutsche Ausgaben: Hier war ich schon einmal; Paul Helwig; München 1948; Übers.v.P.Helwig; (Bühnenman.). Gefährliche Kurve (oder "Wenn...?"); Drei Masken Verlag; München o.J.; Übers.v.H.Feist; (Bühnenman.). Familie Conway; Europa Verlag; Zürich o.J.; o.Übers.Ang.; (Bühnenman.).
- WILDER, Thorn-: ^tThe long Christmas dinner; New York 1932; C.Mc Cann Inc.; Deutsche Ausg.: Das lange Weihnachtsmahl; in: Einakter und Dreiminutenspiele; S.Fischer; Frankfurt/M. 1954; Übers.v.H.E.Herlitschka.
Our Town; C.Mc Cann Inc.; New York 1938; Deutsche Ausg.: Unsere kleine Stadt; S.Fischer; Frankfurt/M. 1954; Übers.v. H.Sahl.

WILDER, Thorn-: The skin of our teeth; J. French; London-Toronto 1944; (Copy of the first performance as given at the Plymouth Theatre in New York 1942); Deutsche Ausg.: Wir sind noch einmal davongekommen; Theatre and Music-Branch; ARC 742; US Army; Übers.v.Gentiane Gebser.

B. S e c u n d ä r - L i t e r a t u r (1)

ANKER-LARSEN, J.: Bei offener Tür; Leipzig 1926.

ANDERS, G.: Die Antiquiertheit des Menschen; München 1906.

ARISTOTELIS: Über die Dichtkunst; Hrag. u. Übers.v.A. Jodanis; Leipzig 1921.

AUGUSTINUS, A.: Confessiones XI; Bigne (1. ed. 1844).

AUTRUM, H.: Die Zeit als physiologische Grundlage des menschlichen Lebens; in: Studium Generale; 8.Jhg., 1955; Heft 8; Springer Verlag, Berlin-Göttingen.

BATTEUX, CH.: Les beaux arts reverts à un même principe; Paris 1746.

BERGSON, H.: Zeit und Freiheit; Jena 1900; E. Diederichs.
Schöpferische Entwicklung; Jena 1912; E. Diederichs.

BOROS, L.: Das Problem der Zeitlichkeit bei Augustinus; Diss. München 1954.

BOVET, E.: Lyrisme, Epopee, Drame; Paris 1911.

+ BRAND, G.: Welt, Ich und Zeit; Den Haag 1955.

BRÄUN, H.: Wir sind noch einmal davongekommen; Auff.Bespr. in: Süddeutsche Zeitung; München, v.17.12.46.

BRUNNER, H.: Zum Zeitbegriff der Ägypter; in: Studium Generale; Jhg.8, 1955; Heft 9.

BURNOFF, v.N.: Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit; Habil.Schrift; Heidelberg 1911.

+ CLAUDEL, P.: Fünf große Oden; Freiburg 1948.

CONRAD-MARTIUS, H.: Die Zeit; München 1954; Kosel.
Über die Zeit; Rundfunk-Mansk. (Bayr.Rundf.v. 19.6.56.)

Die Endlichkeit der Welt; Ein Disput mit Curt Emmrich; in:Hochland; München 1950; Jhg.43.

1 Die mit Kreuz (+) bezeichneten werke sind im Text nicht angeführt oder nur erwähnt.

- + I. CORBUSIER: New world of Space; New York and Boston 1940.
- DILTRICH, M.: Der Raum und die Zeit im Theater und Menschenbildes; in: Studium Generale; Jhg.9; 1952; Heft 1.
Europäische Dramaturgie; Wien-Meisenheim 1952; Bd.1; S. 1.
- DÜRRENMATT, F.: Theaterprobleme; Zürich 1955; Arche.
- EINSTEIN, A.: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie; Braunschweig 1954; 16. Aufl..
+ Grundzüge der Relativitätstheorie; Braunschweig 1956; 3., erw. Aufl.v.: Vier Vorlesungen über Relativitätstheorie; Übers.v.Bargmann; Vieweg.
- ELIOT, T.S.: Ausgewählte Gedichte; Frankfurt/M. 1951.
The Aims of Poetic Drama; in: Die neue Rundschau; Jhg. 61; Heft 2; 1950.
Four Quartets; London 1944; Faber & Faber; Deutsche Ausg.: Vier Quartette; Nachdichtg. v. W. Wydenbruck; Wien 1948; Amandus.
- + ERNST, F.: Die Einheit des Ortes und der Zeit; in: Schaubühne; 5. Bd.; 1908.
- + FLEISCH, W.: Raum und Zeit; in: Studium Generale; Jhg. 1951; Heft 10.
- FREUD, S.: Ges. werke; London 1942/48; Bd. II u. III. Imago.
- FRIEDRICH, H.: Die Struktur der modernen Lyrik - Von Baudelaire bis zur Gegenwart; Hamburg 1956; Rowohlt.
- + FRY, D.: Das Problem der Zeit in der Bildkunst; in: Studium Generale; 8. Jhg.; 1951; Heft 9.
- FRY, Ch.: Über das zeitgenössische Theater; Frankfurt/M. 1954;
- GEISLER, J.: Ursprung und Gegenwart; Stuttgart 1949/53; Bd. I u. II Deutsche Verlagsanstalt.
Die neue Weltanschauung; in: Internationale Aussprache St. Gallen; Stuttgart 1952.
- GENT, W.: Das Problem der Zeit; Frankfurt/M. 1934; Schulte-Bulmke.
Die Raum-Zeit-Philosophie des 19. Jahrhunderts; Frankfurt/M. 1930; Schulte-Bulmke.
Die Philosophie des Raumes und der Zeit; Bonn 1926.
- GITSCHALK, H.: Über: J.E. Little: Time and the Conways; in: Deutsche Kommentare; Stuttgart, v. 9:4.55.
- GOETHE, J.W.: Briefwechsel mit Schiller; Hrg.v.Phil. Stein; Leipzig o.J.; Bd. 1. (1794 - 1796). Reclam.

- GRASSI, L.: Kunst und Mythos; Hamburg 1957; Rohwolt.
- GREGOR, J.: Weltgeschichte des Theaters; Zürich 1933.
Der Schauspielführer; Stuttgart 1954/55/56; Bd.2,3,
und 4.
- + GUERRY, L.: Cézanne et l'Expression de l'Espace; Paris 1950. Flammarion
- HANNIBAL, O.: Das Zeiterleben in der Schizophrenie; in: Studium
Generale; Jhg.8; Heft 10.
- HAUPTNER, G.: Über das Zeitfernrohr - Vorbemerkungen zu einer phi-
losophischen Analyse der Historizität des geschichts-
bildenden Subjekts und der Zeitgestalt der histori-
schen Welt; Beiheft zur: Zeitschrift für philosophi-
sche Forschung, 2; Meisenheim/Glan 1950; westkultur-
verlag Anton Hain.
- HEDERER, E.: Mystik und Lyrik; Habil.schrift; München 1941.
- HEFELE, H.: Das Wesen der Dichtung; Stuttgart 1923.
- HEIDEGGER, M.: Sein und Zeit; Halle 1927, 1941², 1955⁷. Niemeyer.
+ Holzwege; 1950; Frankf./M.; Klostermann.
- HEISENBERG, W.: Das Naturbild der heutigen Physik; Hamburg 1955;
Rowohlt.
- HERZOG, Th.: Einführung in die moderne Kunst; Zürich 1948. Classen.
- HIRT, E.: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen
Dichtung; Berlin 1923.
- + HEINZEL, R.: Raum und Zeit auf der alten Bühne; Sitzungsbericht der
Kaiserl. Akad.d.Wissensch. in Wien 1884.
- + HOERMER, M.: Gegenwart und Augenblick; in: DtVj. 1932.
- HOFMANNSTHAL, v., H.: Tagebuch; in: Corona; Jhg.6; Heft 5. (Aufzchg.
a.d.Jahre 1906).
- HOOFF, C.: Geist und Ursprung; München o.J..
- HUND, F.: Die Zeit in der begriffswelt des Physikers; in Studium
Generale; Jhg.8; Heft 8.
- HUXLEY, A.: Time must have a stop; New York u. London 1944; deut-
sche Ausg.: Zeit muß enden; Übers.v. H.E.Herlitschka;
Zürich 1950. Steinberg.
- INFELD, L.: Einsteins neue Theorie; in: Merkur, Juni 1951; Heft 40.
- JOOS, K.: in: Darmstädter Gespräch 1955, Theater; Darmstadt 1955.
- JORDAN, P.: Die Physik des zwanzigsten Jahrhunderts; Braunschweig
1949; 7.Aufl.. Vieweg.
- JUNG, C.G.: Psychologie und Alchemie; Zürich 1944. Rascher.
/KERENYI: Das göttliche Kind; Leipzig-Amsterdam o.J..
Pantheon.

- JUNGHANS, F.: Zeit im Drama; 1.Bd. der Reihe "Drama und Theater"; Hsg. in Verbg.mit J.Petersen und M.Herrmann, v. H.Knudsen; Berlin o.J.; O.Elsner Verlag.
Problem der Zeit im Drama; Diss., Berlin 1931;
(Teildruck aus obiger Arbeit).
- KANT, I.: Ges. Schriften; Hrsg.v.d. Berliner Akademie d. Wissenschaften; 1900 ff. Abtlg.1 und 4 .
- KERENYI / JUNG: Das göttliche Kind; Leipzig-Amsterdam o.J..
- KUSENBERG, K.: Picasso; Hrsg.; München 1953; Piper.
- + LAMM, M.: Modern Drama; Oxford 1952.
- LANGGASSER, E.: Geist in den Sinnen behaust; Essays; Mainz 1951.
- LERSCH, Ph.: Der Aufbau der Person; München 1955; Barth.
+ Gesicht und Seele; München 1941.
- LEWALTER, Ch.: in: Darmstädter Gespräch 1955, Theater; Darmstadt 1955.
- + LITT, Th.: Denken und Sein; Stuttgart 1948.
+ Einleitung in die Philosophie; Leipzig-Berlin 1933; 1.Aufl.
- LUKACZ, G.: Die Theorie des Romans; Berlin 1920.
Zur Soziologie des modernen Dramas; Archiv für Sozialwissenschaft u.Sozialpolitik; Bd.38.
- MELCHINGER, S.: Theater der Gegenwart; Frankfurt/M. 1956; S.Fischer.
- MINKOWSKI, E.: Zum Problem der erlebten Zeit; in: Studium Generale; Jhg.8; 1955; Heft 10.
- MITSCHERLICH, A.: Freiheit und Unfreiheit in der Krankheit - Das Bild des Menschen in der Psychiatrie; Hamburg 1946.
- MUNDLE, C.W.K.: Some Philosophical Perspectives for Parapsychologie; in: The Journal of Parapsychologie; Duke University Press, N.C.; Vol.16; December 1954, No.4.
- MÜLLER, Gottfr.: Dramaturgie des Theaters und des Films; Würzburg 1942.
- MÜLLER, G.: Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung; in: Studium Generale; Jhg.8; 1955; Heft 10.
- + NEUHÄUSLER, A.: Augustinus und die Zeitauffassung der heutigen Physik; in: Hochland; Jhg.43, 1950;
+ Telepathie, Hellsehen, Praekognition; München 1957; Sg.Dalp.
- POSPENSKY, P.D.: A new Model of the Universe; London 1934.
- PACH, C.: Die "Rencontres Universitaires de St.Chrostoph" behandeln Wesen und Technik des Romans; in: Schweizer Rundschau; Jhg.51; Heft 2; Einsiedeln 1951.

- PERGER, A.: Grundlagen der Dramaturgie; Graz-Wien 1952.
- PERPEET, W.: Was ist Zeit?; in: Studium Generale; 8.Jhg.; Heft 9.
- PETERSEN, J.: Zur Lehre von den Dichtungsgattungen; Festschrift August Sauer; Stuttgart 1925.
- PETSCH, R.: Wesen und Formen des Dramas; Allgemeine Dramaturgie; Halle a.d.S. 1945.
- + Über: F.Junghans: Zeit im Drama; in: Deutsche Literaturzeitung; 1933; Spalte 151-166.
- PIAGET, J.: Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde; Zürich 1959; Rascher; Übers.v.G.Meili-Dworetzki.
- + PISCATOR, E.: Das politische Theater; Berlin 1929.
- PLATO: Timaios; Leipzig o.J.; Reclam; Übers.v.H.Schäfermacher.
- PORTMANN, A.: Die Wandlungen im biologischen Denken; in: Die neue Weltanschauung; Internationale Aussprache St.Gallen; Stuttgart 1952. Deutsche Verlagsanstalt.
- + Die Biologie und das neue Menschentum; Bern 1942; Lang.
- PRIESTORIUS, E.: in: Darmstädter Gespräch 1955, Theater; Darmstadt 1955.
- + Das scenische Werk; Berlin 1941/43.
- REIZMANS: Schauspieltheater; Hrg.v.C.C.A. zur Neuen und Alten Koppel; Stuttgart 1955; 3.Aufl..
- + REICHENBACH, H.: Kinetik der relativistischen Raum-Zeit-Lehre; Braunschweig 1924.
- REINOLD, W.: Innenbild und Szene im 18.Jahrhundert; in: Wortkunst und Werkform, Heft 4, 1955; Nürnberg.
- ROHM, H.: Das Zeitverständnis der Griechen; in: Studium Generale Jhg.8., 1955; Heft 9.
- RYCHTER, F.: Zur europäischen Literatur zwischen zwei Weltkriegen; Zürich 1943. Atlantis.
- SARICORIUS, A.: Der Traum und das Drama; in: Wortkunst - Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte; Neue Folge, erstes Heft; Hrg. v. O.Walzel; München 1956; Hueber.
- SCHAUER, R.: Abschn. 1b. "Einheiten"; in: Reallexikon z. deutschen Lit. Gesch. (R.L.); Hrg.v. Merker-Stammler.
- + SCHÄFER, H.: Das Raumproblem im Drama des Sturm und Drang; in: Die Schaubühne; Quellen und Forschungen zur Theatergesch. Hrg.v.C.Niessen i.Verbg.m. A.Hutscher; Bd.25; Wiesbaden 1938.

- SCHERECH, J.: Ein neues Theater? Betrachtungen zur modernen Dramatik; München 1948; Drei Fichten Verlag.
- SCHILLER, v., Fr.: Briefwechsel mit Goethe; Hrg.v. Phil.Stein; Leipzig o.J.; Bd.1. (1794 - 1796).
- SCHLAG, H.: Das Drama - Wesen, Theorie und Technik des Dramas; Essen o.J..
- SCHMIDT, H.: Über: J.B.Priestley: Time and the Conways; in: Frankfurter Rundschau, v.3.11.55.
- SCHMITT, C.: Hamlet oder Hekuba - Der Einbruch der Zeit in das Spiel; 1956; E.Diederichs.
- SCHOLZ, W.v.: Gedanken zum Drama; München u. Leipzig 1905.
- STAIGER, E.: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters - Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller; Zürich 1953; Atlantis.
- Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946.
- STEPUN, F.: Film und Theater; München 1953.
- STERN, W.: Studien zur Personalwissenschaft; Leipzig 1930.
- STRICH, F.: Der Dichter und die Zeit; Bern 1947; Francke.
- STRINDBERG, A.: Werke; Hrg.v. E.Schering; Bd.8; München-Leipzig 1914; G.Müller.
- SZILASI, W.: Macht und Ohnmacht des Geistes; Bern 1946; Francke.
- SZONDI, P.: Theorie des modernen Dramas; Frankfurt/M. 1956; Suhrkamp.
- THIRRING, H.: Die Idee der Relativitätstheorie; Wien 1948; 3.Aufl..
- TALMON-GROS, W.: Das moderne französische Theater; Lutetia; Schriftenreihe der franz. Bibl.,I; München 1947.
- TRITSCH, W.: Die Wandlungen der menschlichen Beziehungen; in: Die neue Weltanschauung; a.a.O..
- VIETTA, E.: in: Darmstädter Gespräch, Theater; Darmstadt 1955.
- VOGTHERR, K.: Raum, Zeit und Wirklichkeit; Sonderdruck der Monatschrift: Die Pforte; Heft 63/64/65.
- VOLKELT, J.: Phänomenologie und Metaphysik der Zeit; München 1925;
- WASMUTH, E.: Der Mensch und die Denkmaschine; Köln u. Olten 1955. Ködel
- WEIZSÄCKER, v., G.F.: Das neue Bild vom Weltall; in: Die neue Weltanschauung; a.a.O..
- WENZL, A.: Unsterblichkeit - Ihre metaphysische und anthropologische Bedeutung; München 1951; Sg. Dalp.
- WEYL, H.: Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft; München und Berlin 1927.

ERGÄNZUNGEN ZUM LITERATURVERZEICHNIS

- + F.TH. CSOKOR: Zeit und Zeitlosigkeit im Drama; in: Maske und Kothurn, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft; 1. Jhg. 1955, Heft 1/2, S.21ff. Hrsg. v. Institut f. Theaterwiss. a. d. Uni. Wien; Verlag H.Böhlau Nachf., Graz/Köln.
- S. FREUD: Das Unbehagen in der Kultur; S-Fischer-Bücherei, Frankfurt 1953.
- D.FREY: Zuschauer und Bühne; in: Kunstwissenschaftl. Grundfragen; Wien 1946.
- K. HAMBURGER: Die Logik der Dichtung; Klett-Verlag, Stuttgart 1957.
- NEUE ZÜRICHER ZEITUNG: Nr. 157: Besuch bei J.P.Sartre; vom 10.Juni 1950. Verf. Wb.

- - -

ANMERKUNGEN

3 ZU SEITE 67: Die verschiedenen Scenerien, Orte oder Räume der mittelalterlichen Simultan-Bühne stehen nicht transparent über- oder ineinander, sondern nebeneinander. Sie beziehen sich nicht auf die e i n e identische Aktion oder Figurengruppe, sondern jeweils auf verschiedene Aktionen und auf mehrere verschiedene Personen. Ganz zurecht hat man diese Konstellation als "additives" Verfahren (J.Gregor) bezeichnet. Die mittelalterliche Simultanbühne läßt keine dramaturgische Behandlung des Zeitproblems erkennen, sondern ist weitgehend das Produkt technisch-praktischer Überlegungen.

Forschungen über das Verhältnis von Zuschauer und Bühne haben ergeben, daß das Problem der Zeit- und Ortseinheit zumindest für das mittelalterliche Theater gar nicht entstand, weil beispielsweise in den geistlichen Spielen die Zuschauer Teilnehmer an den Prozessionen waren, folglich ihre raumzeitliche Wirklichkeit "unmittelbar dem fiktiven Raum und der fiktiven Zeit des dramatischen Vorgangs gleichgesetzt waren". (1)

32 ZU SEITE 81: Allerdings plante Sartre 1950 ein Stück, in welchem die mittelalterliche Simultanbühne Verwendung finden sollte. Angestrebt wurde dabei der "stets gegenwärtige Ausdruck der Komplexität" Gleich zu Beginn des Spiels sollten "sämtliche im Ablauf der Handlung benötigten Bühnenbilder sichtbar vor dem Zuschauer" stehen. Damit sollte das Bühnenbild "integrierender Teil der Handlung" werden. Dieses Stück ist offenbar nicht zur Ausführung gekommen. Sartre hat aber dann in seinem Werk "Der Teufel und der liebe Gott" ähnliche Mittel eingesetzt. Im übrigen entsteht durch Verwendung der mittelalterlichen Simultanbühne beim heutigen Zuschauer wohl der Eindruck einer Ubiquität, allein auf Grund unseres gegenwärtigen Bewußtseins von Zeit; eine echte dramaturgische Weiterentwicklung hinsichtlich des Zeitbegriffs ist damit aber keineswegs gewonnen; vielmehr handelt es sich um eine Regression auf ein vorrationales Zeitbewußtsein. (2)

1 Vergl. D.Frey: Zuschauer und Bühne; in: Kunstwissenschaftl. Grundfragen; Wien 1946. Zit. nach K.Hamburger, a.a.O.

2 "Wb.": Besuch bei J.P.Sartre; in: Neue Züricher Zeitung Nr. 157, vom 10. Juni 1950.

+ ZU SEITE 135: Wie sehr die Transparenz eines solchen Bühnenraumes das zeitliche Ineinander des Gedächtnisses widerspiegelt, erhellt aus einem Beispiel von Sigmund Freud. Freud stellt das historische Nacheinander in der Entwicklung Roms gleichzeitig in demselben Raum vor. Da stand dann etwa an der Stelle des Palazzo Caffarelli wieder, ohne daß man dieses Gebäude abtragen müßte, der Tempel des Kapitulinischen Jupiter, und zwar in seiner letzten und frühesten Gestalt zugleich. Wo jetzt das Coliseo steht, erhob sich auch die verschwundene Domus aurea des Nero, und so weiter. Freud meint endlich, daß diese Phantasie zu "Unvorstellbarem, ja zu Absurdem" führe. Genau diese "Absurdität" realisieren heute die Dramatiker und Bühnenbildner, um auf diese Weise die komplexe seelische Präsenz in den Bereich des Sinnlich-Erfahrbaren zu projizieren. Das Moment der Transparenz, das diesen Räumen zukommt, ist dann nichts anderes als die bewußtseinsmäßige überwundene und integrierte Zeit. (1)

§ ZU SEITE 161: Exakter ausgedrückt kann man sagen: es sind gleichsam n-Handlungen oder auch n-Stücke mit n-Zeitsystemen in- oder besser übereinandergesetzt. Es entsteht ein Koordinatensystem, dessen vierte Dimension die Zeit ist. Dieses Kontinuum läßt sich durch das folgende klassische Modell gut beschreiben: man filmt ein Haus in der Ferne mit einer Strabe im Vordergrund mit unbewegter Kamera. Jedes Einzelbild zeigt auf seiner zweidimensionalen Fläche die dreidimensionale Landschaft. Legt man nun die einzelnen Bilder in der Reihenfolge ihrer Entstehung genau deckend zu einem Packchen aufeinander, so veranschaulicht dieser Stapel das vierdimensionale Kontinuum insofern, als eine Senkrechte, die man in einem Punkt des untersten Bildes errichtet und die durch alle späteren Einzelbilder hindurchgeht, die Zeitkoordinate des an dieser Stelle abgebildeten ruhenden Körpers, etwa des Hauses. Wilders "Wir sind noch einmal davongekommen" entspricht, analysiert man seine Zusammensetzung, genau diesem Modell, trifft aber das damit zu Demonstrierende noch besser, indem der "Bilderstapel" (das "Scenenpackchen" des Stücks) selbst im Zeitablauf steht, und vor allem jedes Einzelbild (jedes Handlungsteilchen) für sich ein Kontinuum darstellt (nämlich durch die in Bild und Dialog zur Erscheinung gebrachte Mehr-Zeitigkeit oder Anachronistik). (2)

1 S.Freud: Das Unbehagen in der Kultur; S.Fischer 1953; S.97f.

2 Vergl. die Darstellung in Kröners Philosophischem Wörterbuch Stuttgart 1951. Stichwort "Kontinuum".

Willy H o c h k e p p e l wurde am 2. November 1927 in Düsseldorf als Sohn des Oberlehrers Wilhelm Hochkeppel und seiner Ehefrau Franziska geboren. Von 1933 bis 1937 besuchte er die Volksschule in Düsseldorf, anschließend das dortige humanistische Hohenzollern-Gymnasium. Im Jahre 1943 wurde er als Luftwaffenhelfer zur Flak, 1945 zum RAD einberufen. 1946 besuchte er am Hohenzollern-Gymnasium in Düsseldorf einen Sonderkursus, den er im März 1947 mit dem Reifezeugnis verliess.

Von Juni 1947 bis September 1948 war er am Südwestfunk in Baden-Baden tätig, anschließend als Mitarbeiter an einem Frankfurter Zeitschriftenverlag.

Im Sommersemester des Jahres 1952 liess er sich an der Ludwig-Maximilian-Universität zu München für die Fächer Theaterwissenschaft, neuere deutsche Literaturgeschichte, Philosophie und Psychologie einschreiben, um an der Universität München die philosophische Doktorwürde zu erwerben.

